University of Alberta

Procédés rhétoriques dans « Le Mur », « L'Enfance d'un chef », *La Nausée* et *Les Mots* de Jean-Paul Sartre.

by

Joseph Iyekekpolor ©

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

French Language, Literatures and Linguistics

Department of Modern Languages and Cultural Studies

Edmonton, Alberta

Fall 2001

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-68949-2

Canada

University of Alberta

Library Release Form

Name of Author : Joseph Iyekekpolor

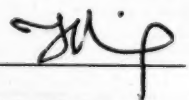
Title of Thesis : Procédés rhétoriques dans « Le Mur », « L'Enfance d'un chef », *La Nausée* et *Les Mots* de Jean-Paul Sartre

Degree : Doctor of Philosophy

Year this Degree Granted : 2001

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

(Signed) 

Permanent Address :

116RH Michener Park
Edmonton, Alberta
Canada, T6H 4M4

Date : 22 May, 2001

University of Alberta

Faculty of Graduate Studies and Research

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled PROCEDES RHETORIQUES DANS « LE MUR », « L'ENFANCE D'UN CHEF », *LA NAUSEE* ET *LES MOTS* DE JEAN-PAUL SARTRE submitted by Joseph Iyekekpolor in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in French Language, Literatures and Linguistics.

Supervisor : Dr Robert Wilcocks

Dr Paul Dubé

Dr George Lang

Dr Kenneth Munro

Dr Robert Thornberry

for External Reader : Dr Michel Rybalka

Date : 17/5/ 2001

DEDICACE

To my mom,

and especially

to Dr. (Mrs.) C. I. Fagbulu,

my dearest teacher who gave me the rare opportunity

to experience the wonderful effect of the following :

"Very brief is the time in which we can help [our fellow humans], in which their happiness or misery is decided. Be it ours to shed sunshine on their path, to lighten their sorrow by the balm of sympathy, to give them the pure joy of never-tiring affection, to strengthen failing courage, to instill faith in hours of despair."
(Bertrand Russell)

ABSTRACT

The really literary aspects of Sartre's works are often neglected in favor of ideological and philosophical considerations. And few critics have satisfactorily addressed the stylistic and rhetorical techniques used by Sartre.

The study of the insertion and functioning of these devices, within the framework of narrative strategy, allows for a richer appreciation of the works of this great writer. The nature, the seductiveness of these techniques and how they form part of an idiosyncratic way of conceptualizing and representing reality are at the center of the problematics analyzed in this present study which focuses on a few of the important narratives by Sartre.

For example, in « Le Mur », the rhetorical means employed by the narrator are brought to the fore. A careful study of his narration reveals a deep -- unconscious, one may say -- motivation : the feeling of having played a role in Ramon Gris's death, leads Pablo to craft his story in such a way as to exonerate himself. Our study of « L'Enfance d'un chef » shows the strategy, the narrative play of interior monologue, as well as the multiple levels of irony embedded in this short story centered on 'bad faith' and Lucien Fleurier's evolution from early childhood to late adolescence. The analysis of *La Nausée* illustrates Roquentin's use of the comic as a weapon of contestation. Finally, in the chapter on *Les Mots* we examine -- beyond the non-fictive particularity of this work -- some of the

narrative aspects and traps of this 'true novel', and the parallel between it and *Qu'est-ce que la littérature ?*

Narratology -- from which concepts such as 'narrative situation', 'story/discourse' are drawn -- provides the theoretical backdrop for our study. Some of the theoretical limitations of narratology are addressed with insights from rhetoric (a move which allows us to focus on the strategies and discursive techniques skillfully deployed by Sartre).

Our objective being to propose interpretations which emphasize the concrete, literary manifestations of these works, we believe we have contributed to broadening their frame of analysis by critically examining their narrative strategies and rhetorical elements.

RESUME

Les aspects proprement littéraires des œuvres romanesques de Sartre sont souvent négligés en faveur de considérations idéologiques et philosophiques. Peu de critiques ont traité avec satisfaction des procédés stylistiques et rhétoriques employés par Sartre.

L'étude de l'insertion et du fonctionnement de ces procédés dans un cadre de stratégie narrative permet de mieux apprécier les récits du grand auteur. La nature, l'attrait de ces techniques et comment elles font partie d'une certaine manière de concevoir et de représenter la réalité constituent la problématique analysée dans le présent travail qui porte sur quelques œuvres choisies parmi l'importante production romanesque sartrienne.

Dans « Le Mur », par exemple, nous dévoilons les procédés rhétoriques employés par le narrateur, Pablo. Son récit renvoie à une motivation profonde, voire inconsciente. Le sentiment d'avoir eu une part de responsabilité dans la mort de son chef de file, Ramon Gris, aboutit à une nouvelle où le narrateur tente de rétablir son image. Notre exploration de « L'Enfance d'un chef » montre le mécanisme du récit d'enfance (centré sur la mauvaise foi) de Lucien Fleurier et le jeu narratif du monologue intérieur, ainsi que les multiples niveaux d'ironie dont le narrateur fait usage. L'étude de *La Nausée* éclaire le recours de Roquentin au comique comme arme de contestation. Enfin, dans *Les Mots*, nous dégageons, par delà leur spécificité non-fictive, les multiples niveaux de ce

« roman vrai » sartrien, le parallèle entre cette œuvre et *Qu'est-ce que la littérature?*, et les pièges tendus aux lecteurs.

Des apports de la narratologie -- tels la notion de « situation narrative » et le rapport « récit/discours » -- nous ont servi de toile de fond. Pour combler les failles de la théorie narratologique, nous avons recouru à la rhétorique, procédé classique qui nous a permis de mettre en relief la stratégie et les ressources du discours habilement déployées par Sartre. Notre objectif étant de proposer des lectures mettant l'accent sur la manifestation littéraire concrète de ces œuvres, nous croyons avoir contribué à l'élargissement du champ d'analyse en faisant ressortir et en approfondissant l'étude de leurs stratégies et de leurs éléments rhétorico-narratifs.

REMERCIEMENTS

De nombreuses personnes, dont je ne mentionne ici que quelques-unes, m'ont prêté leur concours pour pouvoir mener à bien ce projet. Je leur suis reconnaissant.

Mes remerciements vont d'abord à tous les membres de mon comité de supervision. Le soutien matériel et moral du professeur Paul Dubé m'a été inestimable. Le professeur George Lang ne m'a jamais abandonné tout au long de ce long parcours, si bien qu'il est devenu pour moi « un grand frère », au sens africain du terme. Pour mon directeur de thèse, le professeur Robert Wilcocks, je lui suis reconnaissant pour l'attention minutieuse, et pour l'énorme expertise mises à ma disposition, ainsi que pour sa générosité. En outre, j'aimerais aussi exprimer ma gratitude pour le professeur R. Thornberry et pour le professeur M. G. Badir, qui m'a orienté vers mon directeur de thèse.

L'aide matérielle et morale de Dr. Doreen Thesen et de son mari, Barry, a éte cruciale pour mon séjour ici. Je les remercie chaleureusement.

Je tiens également à remercier mes anciens professeurs et collègues de University of Benin, Nigéria, le professeur P. I. Okeh, le professeur K. Echenim, et surtout le professeur R. O. Elaho, et Dr. C. I. Fagbulu que j'ai eu le double privilège d'avoir comme professeur tant au niveau secondaire qu'universitaire.

Enfin, je remercie du fond de mon cœur les membres de ma famille immédiate, surtout mes fils, Roderick et Otasowie, qui ont partagé avec moi les moments de joie et de coups durs liés à ce travail.

TABLE DES MATIERES

Page

Introduction générale: Le cadre général et l'arrière-plan théorique de notre étude 1- 42

Chapitre Premier : La Rhétorique du « dur »: mensonge innocent ou trahison dans « Le Mur » de Sartre ?..... 43-67

Chapitre II : Une enfance passée au crible : procédés littéraires dans « L'Enfance d'un chef »..... 68-122

Chapitre III : D'une contestation sociale à l'auto-dérision : le comique à travers « ce beau coup » de *La Nausée*. 123-154

Chapitre IV : Comment on fait son deuil littéraire lorsqu'on a du talent: désangélisation et le paradoxe du menteur dans *Les Mots*..155-193

Conclusion :..... 194-202

Bibliographie: 203-214

!NTRODUCTION

(A) Cadre général de notre étude

> «Le récit est un piège. [...] Pièges de discours, soit : procédés rhétoriques, opérations argumentatives, tactiques dialogiques visant à persuader l'autre, à manipuler l'auditeur, à le réduire au silence ou à le faire croire [...].» Louis Marin.[1]

Les œuvres littéraires de Sartre évoquent le plus souvent des lectures philosophiques. En effet, nombreux sont les critiques ou commentateurs qui ne voient dans ces œuvres que l'illustration des idées philosophiques sartriennes. Certains procèdent de là à exprimer des appréciations peu favorables au sujet de ces textes. Selon ces critiques, la teneur philosophique des écrits littéraires sartriens en diminue, voire détruit, leur qualité esthétique.[2] Cependant, l'on peut s'interroger sur la justesse de tels constats. A y regarder de près, les écrits en question découvrent un univers littéraire riche et complexe qui se laisse réduire difficilement à la seule interprétation basée sur les idées philosophiques de leur auteur.

Plutôt que d'être la simple illustration de la pensée philosophique de Sartre, ces œuvres sont la confluence du talent artistique, de son génie créateur d'homme littéraire. Elles recèlent une complexité de manœuvres littéraires. Cela dans le sens où l'on y repère un certain nombre de pièges tendus au lecteur, pièges qui relèvent « du procédé, de la machination technique, de l'art ».[3]

Comme l'a bien montré Louis Marin dont nous citons les propos en exergue, le récit [texte littéraire tout court] n'est guère la simple relation des événements qui le composent. Ces derniers sont régis par certaines intentions et stratégies qui méritent également d'être éclairées, faute de quoi le lecteur risque de se faire piéger.[4]

De ce fait, l'approche philosophique (comme la méthode privilégiée pour aborder ces œuvres) se révèle, nous semble-t-il, peu suffisante pour en rendre compte. Elle perd de vue certains de leurs aspects enrichissants.

Etudier les textes sartriens exclusivement en terme de philosophie, semblerait, d'abord, négliger la créativité de l'auteur. Bien qu'il y reprenne certaines de ses réflexions en philosophie, Sartre retravaille créativement ces idées dans un univers esthético-littéraire, un univers qui contraint par ses propres exigences (qui ne sont pas forcément philosophiques) et qui fait, dès lors, appel à de sensibles ajustements de la part de Sartre. Ainsi, ne pas tenir compte de la façon dont se manifestent ces idées dans leur contexte littéraire paraît négliger une part significative du talent artistique de Sartre.

En plus, une lecture philosophique de ces œuvres tend souvent à négliger l'énorme substrat littéraire intertextuel qui transparaît à travers elles. Sartre laisse apparaître directement ou indirectement, dans ces écrits littéraires, des traces ou des souvenirs de ses lectures, de son immense héritage littéraire. L'attention portée par trop de critiques sur des thèmes transposés de sa philosophie occulte ce réseau de résonances littéraires où se dégage une dynamique de jeux intertextuels fascinants.

Qui plus est, les interprétations philosophiques obscurcissent l'emploi d'une rhétorique de narration dont Sartre donne des preuves dans ses écrits romanesques. A travers l'ensemble de la fiction sartrienne, ainsi que dans son autobiographie, on constate une présence d'un emploi habile d'une rhétorique narrative, variée d'une œuvre à l'autre. En plus de sa mise en œuvre subtile, cette rhétorique recouvre également l'emploi direct de certains procédés rhétoriques tels l'humour, l'ironie et la parodie, procédés que mentionnent très peu les études basées sur l'approche philosophique.

Dans la présente étude nous nous proposons d'étudier de près un certain nombre d'œuvres romanesques sartriennes, ainsi que son autobiographie, afin d'attirer l'attention sur le côté proprement littéraire de ces œuvres. Certes, nous n'entendons nullement nier leur contenu philosophique. En effet, il existe chez les grands auteurs un certain entrelacement entre philosophie et littérature, sans parler du cas particulier d'un auteur tel que Sartre dont les contributions à la philosophie du vingtième siècle sont de première importance.

A certains égards, il est difficile de séparer la philosophie de la littérature. La philosophie s'applique à nous persuader de regarder de près les divisions conceptuelles de notre monde. Ainsi nous invite-t-elle à repenser notre vision du monde et le sens que nous accordons à cette dernière. « La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde,» écrit Merleau-Ponty dans sa préface à *La Phénoménologie de la perception.*[5] Or, la littérature, en l'occurrence le roman, est une analogie délibérément construite sur le modèle de la vie en manipulant les significations des concepts ordinaires de la réalité.[6] Ceci tout en donnant une

cohérence aux expériences, aux événements disparates du monde vécu ou imaginé. Il ressort de cette préoccupation commune que la littérature peut s'apparenter à la philosophie. En effet, Merleau-Ponty reconnaît explicitement ce lien : «Une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de 'profondeur' qu'un traité de philosophie.»[7] La littérature étant un des moyens disponibles à l'homme pour s'interroger sur sa 'situation'[8] ne saurait s'éloigner de la philosophie. Elle peut fournir de la consistance aux concepts dont traite la philosophie.

Au sujet de cette primauté de la littérature sur la philosophie, Claire Elmquist a résumé, dans le cas particulier de Sartre, l'avantage qu'offre son œuvre littéraire :

> Quand [Sartre] veut analyser et pénétrer le domaine de l'inconscient dans ses œuvres philosophiques, il nous donne souvent des pensées brillantes et contradictoires mais quand il présente ces contradictions dans ses œuvres littéraires nous y trouvons une vérité qui dépasse de loin celle de ses raisonnements philosophiques. C'est la vérité d'une profonde et compliquée humanité qui ne se laisse pas étiqueter et classifier par une dialectique aussi brillante soit-elle.[9]

Par ailleurs, malgré leur commune préoccupation, force nous est de reconnaître le fait que la philosophie et la littérature procèdent de façon fort différente. Sartre a bien fait voir cette distinction quand il souligne la manière dont la philosophie se sert d'un langage univoque pour éviter les confusions

conceptuelles, alors que la littérature puise sa richesse et son ambiguïté dans la polyvalence même des termes :

> Le style, c'est d'abord l'économie : il s'agit de faire des phrases où les sens coexistent et où les mots soient pris plutôt comme allusions, comme objets que comme concepts. En philosophie un mot doit signifier un concept, et celui-là seulement. Le style est un certain rapport des mots entre eux, et qui renvoie à un sens qu'on ne peut pas obtenir par la simple addition des mots.[10]

Cette multiplicité de niveaux sémantiques dans la littérature donne aux oeuvres sartriennes une profondeur que l'approche philosophique parvient difficilement à éclairer, et une source inépuisable de plaisir esthétique. Comme l'affirme Fredric Jameson : « it is the extraordinary energy of Sartrean language that still demands appreciation [...].»[11]

Il convient, donc, d'étudier les textes sartriens dans leur cadre littéraire. Nous nous bornerons à dégager l'intention et les stratégies rhétoriques qui les sous-tendent. D'autre part, en plus d'employer une fine rhétorique dans ses propres écrits, Sartre a la rare habileté de la détecter là où beaucoup de lecteurs ou critiques la perdent de vue. A titre d'illustration nous citons sa lecture de *L'Etranger* de Camus.

En effet, Sartre fut l'un des premiers à révéler le côté humoristique des écrits de Camus. Dans « L'Explication de *L'Etranger* » il en vient à préciser même la nature de l'humour en question:

> Mais quel est donc le postulat impliqué par ce genre de récit? N'avons-nous pas affaire ici au postulat analytique qui prétend que toute réalité est réductible à une somme d'éléments? Or, si l'analyse est instrument de la science, c'est aussi l'instrument de l'humour. Si je veux décrire un match de rugby et que j'écrive : J'ai vu des adultes en culotte courte qui se battaient et se jetaient par terre pour faire passer un ballon de cuir entre deux piquets de bois, j'ai fait la somme de ce que j'ai vu; mais j'ai fait exprès d'en manquer le sens: j'ai fait de l'humour. Le récit de M. Camus est analytique et humoristique. Il [...] prétend restituer l'expérience nue et [...] il filtre sournoisement toutes les liaisons signifiantes, qui appartiennent aussi à l'expérience.[12]

L'analyse de Sartre, en plus de constituer le démenti nécessaire de l'opinion des critiques et commentateurs qui nient le sens de l'humour chez Sartre[13], est aussi significative sur d'autres plans qu'il serait important de développer ici. D'une part, elle nous éclaire sur un élément essentiel de la conception sartrienne de l'humour, humour qui fait partie d'une stratégie rhétorique. En effet, le genre d'humour qu'il identifie et analyse chez Camus se rapproche de beaucoup de celui qu'il pratique lui-même dans ses propres textes.

Sartre compare, par exemple, dans son analyse de l'humour de Camus, le processus adopté par l'humoriste à celui d'un scientifique effectuant la description du phénomène dans tous ses aspects. Ceci à une différence près: l'humoriste omet volontairement une partie essentielle de l'ensemble décrit. Il en tait ainsi un élément qui dévoilerait le sens inhérent au tout et qui est d'ordinaire présupposé dès qu'il est question de ce sport. Pour décrire le match de rugby,

l'humoriste fait abstraction des règles qui gouvernent ce sport. Mine de rien, il écarte sciemment ce maillon clé nécessaire à la compréhension habituelle du jeu. Il en résulte que ce dernier ainsi décrit, présente un caractère amusant parce que saugrenu. Son aspect bizarre est contrasté avec la conception que l'on forme d'ordinaire du phénomène. En fait, que représenterait une description d'un match de rugby dont on a volontairement escamoté les règles du jeu si ce n'est une narration cocasse? Ou encore, pour citer un autre exemple, que retiendrait-on d'une description incomplète par un observateur placé à quelque distance d'un usager d'une cabine téléphonique en conversation avec un interlocuteur situé ailleurs? Si l'observateur se limite au récit des gestes faits par l'individu en question sans préciser son contexte, il en produira un effet comique. Car, une fois localisés en dehors de leur contexte habituel, tous ces gestes ordinairement significatifs nous paraîtront comme dénués de sens. Cette apparition du non-sens dans un contexte où l'on s'attend à retrouver du sens, est susceptible de provoquer chez le destinataire de la description « truquée » une réaction de rires. La description est dite truquée parce qu'un effort délibéré a été fait pour lui enlever les maillons essentiels.

Il se peut aussi que, contrairement à l'effet comique, ce genre de truquage présente un aspect effrayant, surtout dans certaines situations sérieuses ou dramatiques. Ces dernières résultent de la pratique quotidienne dans un espace axiologique qui les investit de significations où, comme l'exprime Jean Cohen[14], « l'objet se tourne vers le sujet pour l'interpeller, le séduire, l'irriter ou l'effrayer, et le sommer d'agir en urgence.»[15] Mais face à cet aspect dramatique de la vie, il

se peut aussi que la conscience réflexive fasse plus ou moins un sursaut et s'en déprenne. Ainsi, pourrait-on écarter le sentiment de l'épouvante, grâce à ce processus de « dé-dramatisation » indiqué le plus souvent par certains indices subtils (tels le ton ironique, l'exagération etc.) dans le texte. Par cette dépathétisation, un sentiment contraire, non effrayant, se produit, ce que Cohen résume succinctement dans ces termes:

> Le rire apparaît alors comme négation de cette signification, dénégation de cette urgence. Il est soudain 'dé-dramatisation' de la situation. Le rieur, par son rire, signifie sa non-implication dans le monde. Il rompt d'un seul coup son engagement dans un drame qu'il ne prend plus au sérieux. Rire, c'est se constituer en spectateur indifférent d'une comédie qui se joue sans moi et ne me concerne plus. Le rieur retire son épingle du jeu.[16]

D'autre part, il ressort de l'analyse de Sartre que par un processus précis l'humoriste truque sa description. Par la suite, on peut s'interroger sur l'affirmation de Sartre selon laquelle il dit « j'ai fait la somme de ce que j'ai vu » ; il est difficile de voir comment on peut affirmer avoir fait la description totale de ce que l'on a vu quand « les liaisons signifiantes » ont été « sournoisement filtrées ». Ceci touche à cette tricherie -- à la fois si éloquente et si sournoise -- souvent liée à la pratique humoristique: pour que la description apparaisse cocasse, on lui retire volontairement un élément porteur du sens ou indicateur de système axiologique qui la rendrait normale si tout était complètement dépeint. D'où le fait qu'on ne dirait pas toute la vérité en affirmant avoir fait la somme de

ce qu'on a constaté. Ou bien, Sartre fait semblant de tout dire tout en cachant certains éléments importants. La contradiction se dévoile lorsque l'on place « j'ai fait la somme de ce que j'ai vu » vis-à-vis de « j'ai fait exprès d'en manquer le sens [...] ». Sartre jouerait-il aux dépens de son lecteur, lequel serait censé relever le défi? Cette possibilité ne serait pas loin de l'esprit humoristique: voilà une analyse objective qui prétend décrire scientifiquement un processus humoristique, mais qui tendrait en même temps son propre piège humoristique à son lecteur. Comme Diogène qui prouve le mouvement en marchant, Sartre fait son propre *quod erat demonstrandum*. Son application est à la fois une 'démonstration' du tour rhétorique et une mise en jeu de ce même tour. *Caveat lector* en somme! Mais le lecteur averti trouve davantage de plaisir à voir la rhétorique en marche au sein même de sa propre 'application' !

Egalement lié à ce point est un autre aspect que nous aimerions souligner concernant cette analyse de Sartre: à savoir, la question relative à la nature de l'humour de *L'Etranger* de Camus. Dans « L'Explication de *L'Etranger* » Sartre, après avoir comparé le style de Camus à celui de Voltaire, tire la conclusion que *L'Etranger*, « ce serait [...] un court roman de moraliste [...] qui reste très proche, au fond, d'un conte de Voltaire.»[17] Le conte de Voltaire auquel il fait allusion est évidemment *L'Ingénu*, qui a aussi pour héros un certain homme étranger à son milieu. Camus et Voltaire utilisent tous les deux de l'humour pour faire passer leur message qui est au fond une critique sévère de leur société. Or il se révèle, dans les deux récits, que leur humour n'est pas du tout de même nature. Autrement dit, Meursault n'est pas le Huron.

Si Camus se cache derrière Meursault -- comme Voltaire derrière le Huron pour condamner l'hypocrisie, la corruption, l'insincérité qui rongent les sociétés humaines qu'ils décrivent --, le parallélisme s'arrête là. Car on remarque une grande disparité dans le comportement des deux personnages principaux. Le Huron, nommé l'Ingénu, débarque un jour en Basse Bretagne, en France. Il est accueilli par certains bienfaiteurs. Peu après, il commence à se sentir étranger (dans tous les sens du mot) à son nouveau milieu. Aussi, ne tardera-t-il pas à montrer ses maladresses qui ne relèvent cependant que de son naturel; comme il le dit : « On m'a toujours appelé l'Ingénu [...] parce que je dis toujours naïvement ce que je pense, comme je fais tout ce que je veux.»[18] Ne connaissant pas les règles sociales, il finira par se brouiller avec les autorités à Paris et purgera une peine de prison. Tout le long du récit, on garde le sentiment que le Huron ne se moque pas de ses hôtes, bien qu'il lui arrive de se comporter d'une manière qui nous amuse quelquefois. Il ne fait aucun humour lui-même en tant que personnage évoluant dans l'univers du récit. Voltaire se cache derrière les naïvetés de son personnage pour se moquer de la société française de l'époque. Par contre, Meursault, qui se trouve plus ou moins étranger aussi à la société où il vit, est taciturne; il parle très peu. Trouvant inacceptable l'absurdité de son milieu, il erre en marge de celui-ci. Quoiqu'il ait commis un crime impardonnable, il sera condamné moins pour ce crime que pour le fait, comme le résume Camus lui-même dans l'avant-propos à l'édition américaine de son roman, « qu'il ne joue pas le jeu ».[19] Il refuse de jouer le jeu des apparences, des sentiments dont affichent sans difficulté ses concitoyens. Par ce refus, il

constitue une menace pour le reste de la société. D'où le manque de sympathie envers lui de la part de ses accusateurs lors de son procès. Etant au courant des règles du jeu de son milieu, Meursault est à même de faire de l'humour lui-même aux dépens des gens qui le condamnent. Prenons un exemple. Il remarque au cours de son procès: « Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi. Pendant les plaidoiries du procureur et de mon avocat, je peux dire qu'on a beaucoup parlé de moi et peut-être plus de moi que de mon crime.»[20]

Ces propos de Meursault renferment une illustration de l'humour narquois qui s'étale à travers tout le récit du héros-narrateur. En effet, Camus, par le biais de son personnage, semble tourner en dérision certains membres de la société et de l'entourage de Meursault. De plus, on voit ici que le héros lui-même se moque de ses accusateurs ainsi que des membres de l'auditoire qui lui sont peu sympathiques. Sa moquerie apparaît à travers des observations apparemment anodines, mais qui sont en fait des commentaires obliques recelant de l'ironie. D'abord, la première phrase nous paraît amusante de par son caractère absurde. De qui d'autre Meursault veut-il qu'on parle lors d'un procès qui lui est consacré et pour lequel il ne conteste pas les faits? Egalement, quand on se rappelle qu'il est largement vilipendé par presque tous les intervenants du côté de l'accusation, on se demande ce que cela a d'intéressant de se voir dénigré par des gens qui manquent de compréhension et de compassion. Dans la deuxième phrase, on voit une critique voilée des gens qui l'ont traduit en justice. Ironiquement, il critique l'attitude du procureur et de son avocat qui consiste à ne

pas centrer l'attention sur son crime. Plutôt, il sera question de sa personnalité: on déterminera sa culpabilité à travers des faits qui n'ont rien à voir avec le procès, tel son comportement stoïque au décès de sa mère. Ce qui revient à confirmer l'assertion de Camus citée ci-haut: Meursault est condamné parce qu'il refuse de jouer le jeu des apparences.

Ceci dit, on peut se demander, pour revenir à notre point de départ, si Meursault agit différemment du Huron, ces deux personnages sont-il similaires, bien que les deux ouvrages manifestent de l'humour? Sartre se jouerait-il là encore une fois de son lecteur en rapprochant les deux oeuvres?

En effet, l'emploi des procédés rhétoriques dans les œuvres littéraires est pour Sartre quelque chose de capital. Ceci au-delà des visées et des significations des œuvres en question. Pour faire remarquer la justesse de cette perception de l'humour chez Camus, on se référera à la remarque de Camus lui-même soulignant le fait que ses lecteurs perdent souvent de vue cette part importante de ses œuvres. Au cours d'un entretien avec le critique et romancier Jean-Claude Brisville, Camus a précisé -- comme s'il anticipait déjà en 1959 les affirmations erronées sur ce point -- ce qui avait échappé à bien des commentateurs de ses œuvres. A la question, posée par Brisville: « Y a-t-il dans votre oeuvre un thème, selon vous important, que vous estimez négligé par vos commentateurs? » Camus a répondu spontanément : « L'humour ».[21]

Pour ce qui est des œuvres sartriennes, elles foisonnent de ces procédés. Ils font partie de ce qui confère aux textes en question leurs multiples niveaux de signification. D'où l'importance d'une étude centrée sur la rhétorique et la

stratégie de narration dans certaines de ses œuvres de fiction et dans son autobiographie. Notre dessein est de contribuer à l'élargissement du champ des discussions de ces oeuvres en faisant ressortir et en approfondissant l'étude de ces éléments.

Certes, il existe un certain nombre d'études qui traitent de quelques-uns de ces procédés rhétoriques employés par Sartre.[22] Ces diverses études tentent de mettre en relief la présence de ces éléments littéraires chez Sartre. Mais, dans l'ensemble, ces études n'épuisent pas le sujet. Il faut, nous semble-t-il, examiner l'insertion et le fonctionnement de ces procédés dans un cadre de stratégie narrative, qui permettrait de bien saisir et l'intention de l'auteur et la structuration des récits étudiés. Ces techniques, d'où proviennent-elles? Qu'est-ce qui explique leur condition de possibilité? Font-elles partie d'une certaine manière de voir, de concevoir et de représenter la réalité? C'est dans le but de proposer des éléments de réponse à ces diverses questions qu'une reprise de l'étude des procédés rhétoriques et narratifs chez Sartre est nécessaire. Elle permettra de bien comprendre et de bien appréhender ces phénomènes assez répandus dans ses écrits.

Dans les chapitres qui suivent, nous aurons comme objectif de dégager les desseins principaux qui semblent régir les récits que nous y discuterons, et d'illustrer comment le déploiement textuel de ces récits découle de ces intentions. Notre travail comportera quatre chapitres. Le premier sera consacré à la nouvelle « Le Mur » ; nous y étudierons les procédés rhétoriques employés par Pablo, sa rhétorique de narration qui laisse entrevoir une motivation

profonde, voire inconsciente, de la part du personnage-narrateur. A partir de notre interrogation, nous verrons comment le sentiment d'avoir eu une part de responsabilité dans la mort de son chef de file, Ramon Gris, aboutit à une histoire où le narrateur, Pablo, tente de rétablir son image. Dans le deuxième chapitre, nous étudierons « L'Enfance d'un chef » et montrerons comment Sartre tisse le récit d'enfance de son personnage, Lucien Fleurier, autour de ce qui allait être un cheval de bataille de la philosophie sartrienne – la mauvaise foi. Nous relèverons certains des aspects fascinants de cette nouvelle, le jeu narratif du monologue intérieur et les multiples niveaux d'ironie dont Sartre fait usage. Le troisième chapitre sera centré sur *La Nausée* ; nous tenterons d'y montrer comment Roquentin recourt au comique comme arme de contestation. Le quatrième chapitre étudiera l'autobiographie de Sartre. En incluant *Les Mots* dans le cadre de cette étude autrement centrée sur des œuvres fictives, nous ne cessons pour autant d'accorder aux premiers l'attention particulière qu'ils méritent ; nous reconnaissons en effet leur spécificité non-fictive. Pour explorer à fond certains des multiples niveaux de ce « roman vrai » sartrien, nous considérerons, en premier lieu, le parallèle entre cette œuvre autobiographique et *Qu'est-ce que la littérature*? Nous verrons ensuite certains des pièges que Sartre tend à ses lecteurs comme ses « adieux » à la littérature tout en réalisant une œuvre littéraire éblouissante et certains de ses propos apparemment suis-falsificateurs.

Pour achever cette introduction, il nous incombe de donner un certain nombre de précisions sur le fond théorique de notre étude et sur certains termes

qui reviendront à maintes reprises. Nous tenons par là à délimiter et le cadre théorique et le champ sémantique des notions employées, du moins pour l'objectif de notre travail.

(B) L'arrière-plan théorique de notre étude

Les quatre textes sartriens étudiés ici sont abordés avant tout comme des récits littéraires, quel que soit le poids de leur teneur philosophique. En tant que tels, ils participent de la dynamique textuelle de tout récit littéraire.[23]

Cela dit, nous nous garderons de définir simplement le récit comme « représentation d'un événement ou d'une suite d'événements réels ou fictifs, par le moyen du langage, plus particulièrement du langage écrit ».[24] Car procéder ainsi serait se heurter à l'écueil contre lequel Genette lance une mise en garde : « accréditer, peut-être dangereusement, l'idée ou le sentiment que le récit va de soi, que rien n'est plus naturel que de raconter une histoire ou d'agencer un ensemble d'actions dans un mythe, un conte, une épopée, un roman ».[25]

Dans ce sens, les apports de la narratologie nous servent de toile de fond, d'arrière-plan analytique. Certaines distinctions et catégories établies dans ce domaine théorique, notamment les notions de «situation narrative», de «récit/discours », nous permettent de mieux appréhender quelques-uns des traits des textes sartriens. En effet, la distinction « histoire/discours» se révèle pertinente pour éclairer certains jeux, manœuvres littéraires, qui se manifestent dans les œuvres de Sartre. Entre les actions ou événements narrés et le

discours qui les prend en charge s'installe comme une dynamique, voire une dialectique, qu'il vaut la peine de mettre en lumière.

Le concept de situation narrative est certainement des plus complexes, impliquant nécessairement une part d'arbitraire de la part de celui qui le décompose pour le besoin d'analyse. Comme l'a bien noté Gérard Genette :

> Une situation narrative [...] est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliqués dans le même récit, etc.[26]

En gros, ce tout qui fonctionne d'une manière simultanée peut se réduire en ses éléments dont figurent « le temps de narration», le « niveau narratif», et la «personne ». Au sujet du temps de narration, qui se réfère à la « position relative [de l'instance narrative] par rapport à l'histoire », Genette en distingue quatre catégories : ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée.[27] Ici, seuls deux de ces types de narration concernent directement notre étude : la narration ultérieure dans «Le Mur », « L'Enfance d'un chef » et *Les Mots* ; et la narration intercalée dans le cas de *La Nausée*.

De même, les différentes fonctions du narrateur, relevant de la catégorie de « personne », telles que Genette les a démarquées nous permettent de mieux saisir les activités des personnages assumant l'acte narratif dans les textes étudiés. En fait, deux en particulier retiendront notre attention : la fonction narrative et celle de véhicule idéologique. Par fonction narrative, Genette entend

le rôle du narrateur de rapporter l'histoire de son récit, tandis que la fonction idéologique est liée aux interventions directes ou indirectes du narrateur -- sous forme de commentaire didactique, par exemple -- dans son histoire.[28] Sur cette dernière, il faut noter cependant que l'on remarque très peu d'interventions directes d'auteur, fictif ou réel, dans les œuvres romanesques de Sartre. La fonction idéologique y est, en revanche, assurée indirectement par ce que Genette nomme -- à propos de Dostoïevski, Tolstoï, Thomas Mann, Broch, Malraux -- le soin de transférer aux personnages « la tâche du commentaire ou du discours didactique ».[29]

En dépit du parti que nous tirons des apports narratologiques, nous tenons à préciser que notre travail n'est pas pour autant une application *stricto sensu* de la narratologie ; notre but principal étant de proposer des lectures des œuvres en question, lectures qui sortent du cadre formel de la philosophie en mettant l'accent sur la manifestation littéraire concrète de ces œuvres. Nous n'avons donc puisé dans « la théorie du récit »[30] que ce qui pourrait éclairer notre projet, tout en tenant compte de certaines limitations de l'approche narratologique comme son enlisement dans l'analyse structurale du texte sans le souci de prendre en compte le contexte, l'interprétation globale de l'œuvre, etc.[31]

Pour combler certaines de ces failles de la narratologie, nous aurons recours à la rhétorique. Elle nous permet de mettre en relief et la stratégie et les intentions que servent les textes étudiés.

L'aspect rhétorique de notre travail relève de ce qu'un récit, un texte littéraire, n'est jamais neutre. Il se présente rarement dépourvu de visées. En

effet, le récit implique un certain dispositif destiné à mobiliser les ressources du discours afin de retenir l'attention, l'intérêt et/ou l'adhésion de son destinataire. Accepter, donc, la neutralité du récit, ce serait consentir à se faire piéger. Autrement dit, un récit comporte les trois composantes, « piège », « piégeur » et « piégé».

Le caractère de « piège » du récit se rapporte à sa composante de dispositif, de machine à déployer des événements narrés de façon à « prendre » son destinataire. Le « piégeur » correspond au « narrateur dissimulé dont le récit dénie la présence »[32] ou bien le narrateur dévoilé qui, cependant, ne se dissimule pas moins par ses silences ou par sa sélection, par son filtrage des événements contés. Le « piégé » serait « le lecteur qui croit entendre le récit des événements eux-mêmes à la faveur de cette absence et qui écoute de cette voix inaudible la sentence de la vérité même dans le fait sur la page transcrit : histoire ».[33]

Par ailleurs, « mobiliser les ressources du discours » implique également une intention de présenter une certaine totalisation de la réalité ou de représenter un certain rapport de forces, soit entre différents discours en concurrence, ou entre le discours et le pouvoir.

Dans le cas particulier de Sartre, ses oeuvres illustrent ces différentes modalités de mobilisation des ressources du discours. Prenons deux exemples. Dans « L'Enfance d'un chef », nous constatons à la fois une co-présence de différents types de discours en concurrence : d'un côté, le discours patriarcal ; de l'autre, le discours de la psychanalyse, qui se trouve à son tour aux prises avec

le discours de la droite (représenté par les camelots du roi). Au-dessus de cet édifice dialogique plane le discours sartrien, qui régit le tout à travers son optique, sa grille de « mauvaise foi.» *Les Mots* montrent le type de discours aux prises avec le pouvoir (la famille, l'institution littéraire, etc.).

Ceci dit, la rhétorique ne se borne pas à la stratégie et aux visées discursives du récit. Elle comprend aussi l'usage concret de certains procédés dits rhétoriques, tels le comique, l'humour, l'ironie et la parodie. D'où la nécessité de délimiter également le champ sémantique de ces termes. Ces divers procédés ayant plus ou moins comme dénominateur commun le rire, ce dernier constitue un point d'entrée possible à leur discussion.

La problématique du rire :

Une considération des diverses réflexions théoriques sur le rire révèle d'emblée un paradoxe de premièr ordre. Tout d'abord, il existe comme une unanimité sur le constat selon lequel le rire serait un apanage des êtres humains. Des théoriciens s'accordent pour qualifier le rire de phénomène exclusivement humain. Comme l'a bien remarqué Rabelais « le rire est le propre de l'homme. »[34] De même, Bergson écrit qu'« il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. »[35] Pareillement, Voltaire note, avec sa tournure d'esprit particulière, que « l'homme est le seul animal qui pleure et qui rit ».[36]

Pourtant, pour ce qui est de l'utilité ou de la nécessité du rire, les opinions divergent. D'une part, le rire est sanctionné par certains, comme Platon qui trouve qu'il est indigne des poètes de dépeindre les dieux sous un angle risible.

Un tel poète, selon Platon, serait banni de la république.[37] Certes, l'espèce de rire condamné ici se laisse deviner: le rire moqueur, celui qui consiste par exemple à tourner les dieux ou ses voisins en dérision.

Un point de vue pareil aurait inspiré Baudelaire à soutenir dans son étude « De l'essence du rire » que « le rire est satanique », pour expliciter l'ambivalence de l'attitude du sage vis-à-vis du phénomène du rire. Comme il le précise sur un ton presque moqueur : « Le sage, c'est-à-dire celui qui est animé de l'esprit du Seigneur, celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant. Le Sage tremble d'avoir ri; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence».[38]

Par ailleurs, malgré le caractère universel du phénomène du rire, la nature exacte de ce dernier reste cependant problématique. Depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine, le rire a toujours provoqué des réflexions, des considérations qui se révèlent souvent incompatibles les unes avec les autres. De Platon, d'Aristote en passant par Thomas Hobbes, Alexander Bain, Emmanuel Kant, Herbert Spencer, Henri Bergson, ainsi que Sigmund Freud, la définition, voire le véritable caractère du risible, se brouille dans des voix discordantes.[39]

En conséquence, l'on peut se demander pourquoi ce phénomène suscite tant de difficultés aussi bien dans son dévoilement que dans son explicitation par les penseurs. Y a-t-il un trait commun du risible qui, une fois relevé et expliqué, s'appliquerait à toute manifestation de l'émotion comique? Ou bien, le rire, quoique sous une apparente unité de manifestation, est-il l'effet de causes

multiples? Autrement dit, serait-il possible de rendre compte de l'ensemble de ce phénomène par le biais d'une quelconque théorie ayant une validité universelle? Cela nous paraît presque impossible, car pour toute caractéristique distinctive soulignée par chaque théoricien, l'on peut relever des cas où le contraire est aussi vrai. Comme l'a bien remarqué Alain Faure :

> Le rire échappe à tout système d'explication dans la mesure où il est essentiellement une faculté de réinventer indéfiniment, dans l'inépuisable diversité des phénomènes, des combinaisons, des surprises, des coïncidences qui procurent au rieur un plaisir d'ordre ludique.[40]

Comme illustration de ces divergences, citons deux théoriciens du rire. Bergson affirme que le rire est provoqué par « le mécanique plaqué sur du vivant », pourtant, le contraire de ce constat -- le vivant qui fait irruption sur le mécanique -- peut produire le même effet.[41] Il y va de même avec le point de vue de Freud qui conceptualise le rire en termes d'économie de l'énergie psychique; le cas opposé d'une dépense excessive d'énergie psychique est susceptible d'engendrer le rire dans certains cas. Cela dit, nous n'envisageons pas de trancher ici une telle querelle théorique vieille déjà de plus de deux millénaires. Nous aborderons plutôt le phénomène du rire au sens où il suscite une certaine problématique d'intérêt particulier pour une analyse/étude littéraire, comme la nôtre, qui entend mettre en lumière certaines qualités esthétiques souvent passées sous silence chez un auteur moderne. Ceci d'autant plus qu'il est

intimement lié au comique et à d'autres procédés connexes tels l'humour, l'ironie et la parodie.

Le comique et l'humour :

Le rire peut être une réaction soit au comique ou à l'humour ou à l'ironie. D'où la pratique commune d'interchanger le comique avec l'humour, pour ne citer que cet exemple. Cela n'est pas sans conséquence pour la réflexion théorique. L'interchangeabilité de ces emplois peut embrouiller les distinctions qui sont toutefois nécessaires à faire pour bien expliciter la source du rire. Aussi devient-il difficile de saisir précisément ce que l'on veut dire par le « sens de l'humour » dans la phrase « M. Untel a un sens de l'humour. » S'agit-il de quelqu'un qui est amusant, qui sait rire ou qui sait faire rire? Peut-il toujours déployer les procédés subtils dont se servent certains artistes, écrivains et comédiens de verve humoristique? Pour expliciter les nuances de sens que peuvent revêtir ces mots souvent interchangeables, il nous faudra les examiner de près.

Prenons d'abord l'humour. Nous constatons que bien des théoriciens du rire le confondent avec l'humour, les deux étant saisis comme interchangeables. C'est le cas par exemple de Bergson cité par beaucoup d'investigateurs. Notons d'abord son sous-titre *Essai sur la signification du comique*, et l'explication de l'objectif qu'il s'est fixé en écrivant le livre: chercher « *les procédés de fabrication du comique* »[42] (souligné par l'auteur). Tantôt pour parler de celui qui fait rire, il emploie le mot humoriste, considérant l'humour comme sous-espèce du

comique. Dans la formule « l'humoriste est un moraliste qui se déguise en savant »[43], il opère cette interchangeabilité des termes. Cela nous paraît d'autant plus curieux que tout au long de son ouvrage il est question des procédés du comique. Encore que cet emploi puisse se justifier en partie dans certains cas où l'on prend soin de l'accompagner de la précision nécessaire, il n'est cependant pas sans inconvénient. D'une part, s'il est vrai que l'humour implique le rire, le cas inverse ne s'avère pas exact: toute manifestation de rire, de comique n'incorpore pas forcément l'humour au sens strict du mot. Un portrait d'un personnage peut être risible, burlesque, cocasse sans qu'il soit pour autant humoristique. D'autre part, les procédés que mettent en jeu le comique et l'humour diffèrent largement.

Le comique est direct tandis que l'humour se manifeste d'une manière oblique. Le caractère risible de l'objet comique nous est livré sans détours ; nous l'appréhendons sans trop de tâtonnements. Il n'en va pas de même pour l'humour qui se présente rarement sous un aspect simple sans aucune étoffe. Il nous sera utile de considérer ici une définition de l'humour, celle proposée par Louis Cazamian dans son article « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour » (un titre d'ailleurs ironique puisque, en fin de compte, il propose une sorte de définition) :

> L'humour est un sentiment complexe où un fond comique, produit par la présentation volontairement transposée, et en même temps lucide, de nos idées et de nos sentiments, est très souvent modifié et parfois effacé par une résonance émotionnelle, morale et philosophique, de nuance très variable, produite par une

> suggestion générale à laquelle contribuent les faits présentés, et les mille signes auxquels se révèle l'attitude intérieure de l'humoriste.[44]

Cette définition, elle-même complexe, touche à la complexité de l'humour. Force est la nécessité de s'y arrêter pour en souligner quelques éléments marquants. Selon Cazamian l'humour recèle un « fond comique ». Cependant ce fond comique nous est donné sous une forme transposée où nos idées et nos sentiments subissent des modifications intentionnelles. Ce que l'humoriste nous offre, en fin de compte, ne serait qu'un emballage où le contenu comique est habilement dissimulé. Pour pénétrer ce fond, il faut percer la gangue. Cazamian est amené à sa définition par la considération des différents niveaux où l'humoriste effectue la transposition, niveaux qu'il qualifie de jugements comique, esthétique, moral et philosophique. Ces différents niveaux peuvent paraître forcés et compliqués. Mais leur simplicité se révèle si on les ramène aux différentes manières dont nous réagissons aux événements ou aux phénomènes du monde. En outre, il faut aussi retenir de cette définition que, malgré l'apparente dissimulation réussie par l'humoriste, son attitude intérieure doit être repérable d'une manière ou d'une autre, faute de quoi un résultat non-escompté, un malentendu, un effet malencontreux peuvent survenir et ruiner le jeu. L'humoriste est censé lancer « un clin d'œil discret » à son lecteur ou auditeur à travers ce que Cazamian appelle les « mille signes » révélant l'attitude intérieure de l'humoriste.

Résumons cette différence de nature entre l'humour et le comique par la distinction pénétrante qu'en fait Luigi Pirandello dans son texte en italien *L'Umorismo* (*On Humor* dans la traduction anglaise par Antonio Illiano et Daniel P.Testa).[45] Selon Pirandello, le comique est la « perception of the opposites » alors que l'humour découle du « feeling of the opposites ».[46] Le comique se limite à la perception des contraires. L'humour tend à nous inciter à sentir des contraires, des opposés ou des contradictions. D'où la finesse, la subtilité liées à l'humour. Une oeuvre pleine d'humour réussi tel *L'Etranger* de Camus -- contrairement à l'opinion contraire de certains critiques qui n'y voient aucun humour -- provoque en nous une sorte d'ambiguïté de sentiments. Meursault est-il un personnage hideux, méprisable, installé et emmuré dans l'indifférence nocive? Ou bien est-il attachant et sympathique? L'humour de Camus ne nous laissera décider qu'après mûres réflexions, si nous arrivons à trancher.

Egalement, ce même récit de Camus souligne la difficulté qui réside dans le fait de confondre l'humour et le comique. Rares sont les personnages, ou les scènes, ouvertement cocasses. Mais grâce au double jeu humoristique de l'auteur et de son personnage, le lecteur attentif peut dégager le fond comique non négligeable qui sous-tend le récit.

Nous pouvons donc affirmer que Camus et son héros font de l'humour sans pour autant faire de Meursault un personnage comique. Certes, Meursault n'est pas la cible du comique du texte.

Par contre, ceci n'est pas le cas avec Voltaire dans son récit *L'Ingénu*. L'écrivain se cache derrière son personnage, comme nous l'avons remarqué

plus haut. Il raille ainsi la société de son époque, et son humour se déploie à travers ce procédé oblique. Mais son personnage central, le Huron lui-même, n'a ni la subtilité de perception et de sentiment nécessaire pour l'humour, ni la finesse d'expression pour le concrétiser. Il dit naïvement tout ce qu'il voit et ressent sans aucun souci. D'où son nom d'Ingénu et la capacité qu'il a à nous amuser. Le Huron provoque directement le rire dans bien des scènes. Et par ses bavures nous apercevons la verve humoristique d'un Voltaire écœuré peut-être des mœurs de son époque, de l'esprit mesquin qui la caractérise, enlevant le voile des petitesses, des bassesses des figures au pouvoir. Les déboires amusants de l'Ingénu ne servent donc qu'à ridiculiser la cour royale et l'ethos de toute une société.

Le comique et l'ironie :

Pour ce qui est du rapport du comique et de l'ironie il existe également entre les deux un lien problématique. On notera d'emblée que rien ne semble relier nécessairement les deux phénomènes. Bien qu'elle puisse susciter un certain plaisir comique, l'ironie peut se faire sans obligatoirement passer par le comique; l'ironie étant comprise dans le sens de la dissimulation de ce que l'on veut dire, et qu'il requiert -- dans des cas très élaborés (des oeuvres, des écrits entiers fondés sur l'ironie, tel *The Modest Proposal* de Jonathan Swift, traduit en français comme *Proposition modeste pour faire fleurir le royaume d'Irlande*) -- tout un processus de décorticage comme l'a bien montré Wayne C. Booth dans son *A Rhetoric of Irony*.[47]

L'ironie présente la difficulté particulière d'être à la fois un trope et toute une attitude. Considérée comme trope, l'ironie pose certains problèmes. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, elle se laisse ainsi saisir comme spécifiquement verbale (« une séquence signifiant deux niveaux sémantiques plus ou moins antinomiques »[48]), ce qui exclurait l'ironie situationnelle. De plus, restreinte au mot ou au syntagme, elle ne toucherait guère à la totalité d'un texte ni caractériserait l'attitude discursive globale de son énonciateur.

C'est en ce sens qu'il vaudrait mieux la traiter comme « une des principales attitudes possibles de l'individu devant la société », celle-ci comprise avec tous « ses travers, ses ridicules, ses contradictions, ses étrangetés et ses anomalies de toute sorte ».[49] En effet, selon Georges Palante, « [l]'attitude ironiste implique qu'il existe dans les choses un fond de contradiction, c'est-à-dire, au point de vue de notre raison, un fond d'absurdité fondamentale et irrémédiable.»[50]

A partir d'un tel constat, l'écrivain se sert de l'ironie comme un moyen pour rendre compte de cet état de fait. En effet, par sa manifestation complexe dans l'œuvre littéraire, l'ironie renvoie aux contradictions qui sous-entendent l'attitude de l'ironiste. Booth élabore tout un processus pour percer cette réalité de l'ironie. Il propose un processus à quatre étapes : (1) un rejet, ou un abandon de la signification littérale du texte ironique; (2) une considération des alternatifs sous-entendus dans le texte; (3) une détermination de la position de l'écrivain; (4) et, enfin, une reconstruction qui s'accorde avec la position de l'auteur.[51]

La parodie et la satire :

Cela dit, nous pouvons aborder maintenant deux autres procédés littéraires qui sont plus ou moins alliés aux précédents: la parodie et la satire.

La parodie est une forme littéraire synthétique où se joue une sorte de jeu intertextuel. « Toute parodie [remarque Linda Hutcheon] est, nécessairement, une forme littéraire sophistiquée. L'auteur – et par conséquent le lecteur – effectue une sorte de superposition structurelle de textes, l'enchâssement du vieux dans le neuf.»[52] Au-delà de ce premier constat au sujet de la parodie, on remarque cependant une certaine différence dans la perception des finalités visées à travers ce jeu. Par exemple, Geneviève Idt se fonde sur Littré qui définit « Parodie : ouvrage ... où l'on tourne en raillerie d'autres ouvrages, en se servant de leurs expressions et de leurs idées dans un sens ridicule ou malin » pour limiter la parodie à son côté plus ou moins négatif en affirmant qu' « une telle définition s'accorde avec le sens étymologique du mot : le préfixe para-, en composition, signifie non 'à côté de', mais 'en détournant'.»[53] Or Linda Hutcheon prend le contre-pied de cette position pour indiquer que la parodie peut servir à la fois d'instrument négatif ou positif :

> Mais il faut aussi se rendre compte que cette distanciation critique entre le texte parodiant et le texte incorporé comme arrière-fond ne fonctionne pas nécessairement d'une manière préjudiciable au texte parodié. En fait, la métafiction qui est écrite de nos jours se sert souvent de la parodie afin de scruter les formes contemporaines, de les juger à la lumière des exigences positives des structures du passé. La poésie moderniste d'un T.S. Eliot ou

> d'un Ezra Pound et la fiction soi-disant postmoderniste participent aussi à cette attitude rien moins que négative à l'égard du texte parodié.[54]

Il est à noter que Hutcheon s'appuie également sur la même étymologie du mot 'parodie' pour aboutir à une définition et une interprétation plus nuancées :

> Le préfixe para a deux significations presque contradictoires. C'est peut-être pour cela que l'une d'entre elles a été négligée par la critique. A partir du sens le plus commun – celui de para comme « face à » ou « contre » – la parodie se définit comme « contre-chant », comme opposition ou contraste entre deux textes. [...] Or, en grec, para veut aussi dire « à côté de », ce qui suggère plutôt un accord, une intimité et non pas un contraste.[55]

Nous tenons à souligner cependant que, dans les textes littéraires qui forment l'objet principal de la présente étude, la parodie sera prise plutôt dans son acception moqueuse. Sartre, nous paraît-il, s'en sert essentiellement pour « tourner en dérision » ses diverses cibles.

Quant à la satire, elle s'entendra ici dans le sens de tout texte qui a pour visée de critiquer, d'attaquer ou de se moquer des individus, des institutions, ou d'une société quelconque. Ou tout court, la satire « est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain».[56] Elle exige cependant une certaine délicatesse dans son maniement. Comme le précise David Worcester:

> The content of satire is criticism, and criticism may be uttered as direct rebuke or as impersonal logic. Innumerable intermediate stages, by combining emotion and intellect in different proportions lead from one pole of blind, human feeling to the opposite pole of divine, or inhuman detachment. The spectrum-analysis of satire runs from red of invective at one end to the most delicate irony at the other. Beyond either end of the scale, literature runs off into forms that are not perceptible as satire. The ultra-violet is pure criticism; the infra-red is direct reproof or abuse, untransformed by art.[57]

Il ressort de ce qui précède que le terme de 'satire,' est donc plus englobant que les autres que nous avons traités ci-dessus. En effet, la satire peut se servir de ces termes-là pour réaliser ses objectifs. La grande difficulté réside dans l'équilibre délicat que l'auteur satiriste est censé respecter pour ne pas tomber, comme l'a bien noté Worcester, dans le piège d'une critique pure et simple, sans les attraits qui puissent séduire ses lecteurs: « It is the necessity of winning the reader's sympathy that makes satire a paradoxical subject. The satirist must simultaneously appear amiable to his audience, hostile to his enemies.»[58] Ce qui tend à souligner également la subtilité que devrait manifester tout emploi rhétorique de cette constellation de procédés littéraires.

La rhétorique : esquisse de définition

En fait, les textes sartriens mettent en oeuvre une rhétorique de la séduction au moyen de l'emploi habile de ces procédés évoqués ci-dessus.

Nous comptons illustrer ce constat à travers les textes analysés ici. Précisons, entre-temps, le sens que nous donnons au terme de « rhétorique ».

Comme point d'entrée, nous voudrions rappeler la mise en garde de Nils Erik Enkvist :

> [R]hetoric and stylistics are vast fields. Their history is long and complicated, arguably far more so than that of linguistics proper. [...] Therefore we must not assume that terms such as 'rhetoric' or 'stylistics' have absolute meanings. They have meant very different things to different people, and still do.[59]

Dans le cas de la rhétorique, pour faire abstraction un instant de l'autre discipline mentionnée par Enkvist, plus de deux millénaires d'évolution ont rendu patente la nécessité, l'obligation de ne pas perdre de vue le fait que le terme 'rhétorique' ait bel et bien revêtu diverses significations. En effet, Roland Barthes, dans une étude intitulée, « L'ancienne rhétorique » indique cinq pratiques que recouvre le terme: « une technique », comme art de la persuasion, ensemble de règles; « un enseignement » comme la transmission de l'art de la persuasion; « une science » ou « une pseudo-science »; « une morale », à la fois comme « règles » et « un code » prescrivant le bien-dire ; et, enfin, « une pratique sociale », comme appropriation du pouvoir de la parole dans une société hiérarchisée.[60]

En plus de ces différents sens du mot, l'on en relèvera un autre qui touche à l'acception péjorative du terme. « To many people [note Envist], 'rhetoric' is a concept in bad odour. This is because 'rhetoric' has been equated with needless

embellishment, empty verbiage, or, even worse, the kind of discourse produced by politicians from parties other than one's own .»[61]

Nous entendrons néanmoins par 'rhétorique' le sens qu'en fournit le chancelier Bacon, tel qu'il est cité dans *L'Encyclopédie* :

> L'art d'appliquer et d'adresser les préceptes de la raison à l'imagination et de les rendre si frappants pour elle, que la volonté et les désirs en soient affectés. La fin ou le but de la rhétorique, [...] est de remplir l'imagination d'idées et d'images vives qui puissent aider la nature sans l'accabler.[62]

Cette définition possède la vertu, entre autres, de mettre l'accent non seulement sur l'aspect persuasif de la rhétorique, mais aussi sur son côté de séduction. Ce qui semble bien cadrer avec les desseins de Sartre. Chez lui, on retrouve cette conjonction de procédés rhétorico-littéraires pour véhiculer, d'une manière séduisante, certains messages, messages susceptibles de multiples interprétations. Il faut cependant souligner que dégager, voire récupérer, les messages sartriens sans faire attention à son véhicule équivaudrait, nous semble-t-il, à ne pas rendre justice à notre auteur.

NOTES

[1] Louis Marin, *Le Récit est un piège* (Paris : Editions de Minuit, 1978), pp.8, 9.

[2] A titre d'exemple, Paul Somers Jr. voit dans Sartre un écrivain qui dévalorise ses oeuvres « by committing himself to the philosophy at the expense of the novel [...].» (« Camus Si, Sartre No, » *French Review*, 42:5, 1969, p. 699). De son côté, Rémy Saisselin considère Sartre comme un écrivain « ultra-rationnaliste » qui refuse « aux choses même une poésie extraordinaire ». Dans « Bouville ou l'anti-Combray, » *French Review*, 33:3, 1960, Saisselin se donne pour objectif de souligner la caractéristique majeure qui différencie les écrits de Sartre de ceux de Marcel Proust. Pour Saisselin l'œuvre sartrienne manque de poésie, étant trop fixée sur le côté prosaïque des choses et « construite sur la négation d'un au-delà », alors que « chez Proust on pénètre toujours derrière les choses » (p. 232). Wayne C. Booth affirme aussi ce supposé caractère dépréciatif du contenu idéologique des oeuvres de Sartre: « Some works of fiction seem to be harmed by their burden of commitment (many of Sartre's own works for example, in spite of their freedom from authorial comment) » *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), p. 70.

[3] Louis Marin, *op. cit.*, p. 8

[4] *Ibid.*

[5] M. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945), p. xvi.

[6] Voir D. W. Theobald, « Philosophy and Fiction : The Novel as Eloquent Philosophy,» *The British Journal of Aesthetics*, 14, 1974, p. 18.

[7] *Op. cit.*, p. xvi.

[8] Ce terme de « situation » est devenu chez Sartre un concept technique dont la signification exacte se résume difficilement en un mot. Mais à travers les nombreux usages que Sartre en fait, on peut quand même en délimiter les contours. Ainsi ce terme se dévoilerait-il comme recouvrant des éléments de conflits et de réciprocités. La condition humaine est inéluctablement marquée par ces éléments, en conséquence de quoi l'être humain ne saurait les éluder sans sacrifier ses libertés fondamentales. Dans ce sens la signification du terme s'approcherait de ce que le poète anglais du 16e siècle, John Donne, *Selected Poetry and Prose*, eds. T. W. and R. J. Craik. (London: Methuen, 1986), a exprimé dans un de ses serments, intitulé « For Whom the Bell Tolls » (« Pour qui sonne le glas »): « No man is an island entire of itself; everyman is a piece of the continent, a part of the main [...] » (p.166). (« Personne n'est une île, à part entière: chacun est un morceau du continent, une partie du tout [...] » - traduit par nous). C'est donc un terme qui revêt beaucoup d'importance pour Sartre, si bien qu'il rassemble une large partie de ses écrits touchant à divers domaines sous le titre de *Situations* (dix volumes). D'ailleurs, dans un recueil de ses écrits sur le théâtre -- *Un Théâtre de situations* (1973 ; Paris: Gallimard, et 1992), regroupés et édités par Michel Contat et Michel Rybalka -- il en donne la définition suivante: « La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions, à nous de décider. [...] Chaque époque saisit la condition

humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières » (20). Ceci rejoindrait ce que Frantz Fanon nomme comme le devoir de toute génération : « Chaque génération doit dans une relative opacité découvrir sa mission, la remplir ou la trahir » (*Les Damnés de la terre* [Paris: Maspéro, 1968], p.141).

Pour l'expression artistique de ce terme, Sartre semble privilégier le théâtre. D'où l'emploi du vocable pour intituler la collection de ses écrits sur la dramaturgie. Malgré cette préférence pour le théâtre, on trouve des échos de cette problématique dans d'autres écrits sartriens où il invite tout écrivain à l'aborder. Constatant que la situation contemporaine (de l'après-guerre) demeure peu enviable et que les hommes se sont dépossédés de leur propre destin, il conseille à tout écrivain (tous genres confondus):

> Enseignons-leur qu'ils sont à la fois victimes et responsables de tout, ensemble opprimés et oppresseurs et complices de leurs propres oppressions et qu'on ne peut jamais faire le départ entre ce qu'un homme subit, ce qu'il accepte et ce qu'il veut. [...] La fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent. (Cité par Francis Jeanson dans « Sartre et le monde noir,» *Présence africaine*, 6 (1949), p. 190.

[9] Claire Elmquist, « Lucien, Jean-Paul et la mauvaise foi : une étude sur Sartre, » *Orbis litterarum*, 26:3 (1971), p. 230.

[10] Sartre, entretiens de 1972 avec Paul A. Schilpp, Oreste Pucciani, Susan Gruenheck, Michel Contat et Michel Rybalka, publiés pour la première fois en

français en 1982 dans le *Magazine littéraire*, no. 182, et repris dans l'édition du mois de février 2000 du même périodique, « Une vie pour la philosophie : entretien avec Jean-Paul Sartre, » pp. 40-47. Les remarques concernant le style figurent à la page 42 de cette dernière.

[11] Fredric Jameson, «The Sartrean Origin,» *Sartre Studies International*, 1 : 1/2, (1995), p. 3.

[12] Jean-Paul Sartre, *Situations, I* (Paris : Gallimard, 1947), pp. 108-9.

[13] Comme Bruce Janoff qui déclare que « Sartre and Camus write somber, conventional novels that are essentially devoid of humor. Their existential sense of loss and alienation is expressed in terms of serious, technically controlled prose which is rarely played for laughs » « Black Humor, Existentialism, and Absurdity : A Generic Confusion, » *Arizona Quarterly*, 30 (1974), p. 294.

[14] Voir Jean Cohen, « Comique et poétique, » *Poétique*, 61 (1985), pp. 50-61.

[15] *Ibid.*, p. 52.

[16] *Ibid.*, p. 53.

[17] Sartre, *Situations, I*, p. 112.

[18] *L'Ingénu* in Voltaire, *Romans et contes*, éds. Frédéric Doloffre et Jacques van den Heuvel (Paris : Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1979), p. 289.

[19] Albert Camus, *L'Etranger*, eds. Germaine Brée and Carlos Lynes, Jr. (New York: Appleton-Century-Crofts, 1955), p. vii.

[20] *Ibid.*, p.116.

[21] Cet entretien, intitulé « Réponses à Jean-Claude Brisville, » figure dans *Essais* d'Albert Camus (Paris : Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1965), pp.1919-

1924. Camus y évoque, entre autres, quelques thèmes de ses oeuvres, ses méthodes de travail ainsi que son attitude envers certains de ces personnages.

[22] Fredric Jameson, dans « The Laughter in *Nausea*»; Geneviève Idt dans « Le Bouffon posthume » et *Le Mur de Jean-Paul Sartre: techniques et contexte d'une provocation* (Paris: Librairie Larousse, 1972) ; Marie Esterling dans *L'Humour de Jean-Paul Sartre* ; et Gerald Prince dans « Le Comique dans l'œuvre romanesque de Jean-Paul Sartre » sont les seuls jusqu'à maintenant qui se soient penchés sur certains des procédés littéraires employés par Sartre.

[23] Sans doute, le terme « récit » renferme-t-il quelque ambiguïté : il se rapporte à trois notions distinctes – (1) l'histoire, les actions ou les événements narrés, (2) le texte dans lequel l'histoire ou les actions sont narrés, et (3) l'acte de narration lui-même. (Voir Gérard Genette, « Discours du récit,» *Figures III* [Paris : Seuil, 1972], p. 71.) Certes, nous ne perdons pas de vue le fait que cet ouvrage ne constitue pas le dernier mot de Genette sur le récit. Il faut, entre autres, mentionner *Le Nouveau discours du récit* (Paris : Seuil, 1983) un « [p]ost-scriptum inspiré, après dix ans, par une relecture critique à la lumière des commentaires suscités par cet 'essai de méthode' ['Discours du récit'] » (p. 7). Cependant, nous nous servirons essentiellement de l'ouvrage de 1972, puisque la position théorique genettienne y est clairement définie et qu'elle n'est pas sensiblement modifée dans la mise à jour de 1983.

[24] Gérard Genette, « Frontières du récit,» *Figures II* (Paris : Seuil, 1969), p. 49.

[25] *Ibid.*

[26] Gérard Genette, « Discours du récit,» *Figures III*, p. 229.

[27] *Ibid.*

[28] Les trois autres fonctions notées par Genette sont : la fonction de régie -- touchant à l'activité organisatrice, de répartition du récit ; la fonction de communication (par laquelle le narrateur établit un dialogue entre lui et son destinataire ou son narrataire) ; et la fonction testimoniale ou d'attestation -- « celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle » (Genette, *op. cit.*, pp. 261-2).

[29] *Ibid.*, pp. 263-264.

[30] Pour emprunter une définition sommaire de la narratologie proposée par Genette, *op. cit.*, p. 68.

[31] Nous nous contenterons ici de citer Ross Chambers qui, dans *Story and Situation : Narrative Seduction and the Power of Fiction* (Mineapolis : University of Minnesota Press, 1984), résume bien certaines de ces limitations :

> We possess, too, a useful « rhetoric » of narration, elaborated by Booth and especially Genette, as a grammar of possible relationships between text as narration (« discourse ») and text as narrated (« story »). [...] But what is lacking is recognition of the significance of situational phenomena – of the social fact that narrative mediates human relationships and derives its «meaning» from them ; that, consequently, it depends on social agreements, implicit pacts or contracts, in order to produce exchanges that themselves are a function of desires, purposes, and constraints. (p. 4)

[32] Louis Marin, *op. cit.*, p . 8.

[33] *Ibid.*

[34] Dans l'introduction à son ouvrage sur le comique, *La Signification humaine du rire* (Paris : Seuil, 1950), Francis Jeanson cite ces propos de Rabelais, « Mieux est de ris que de larmes escrire/Pour ce que rire est le propre de l'homme » (p. 9). Henri Bergson reprend cette formule rabelaisienne, quoique différemment formulée, dans son *Rire: essai sur la signification du comique* (Paris: Albin Alcan, 1900). C'est, en effet, curieux que ces mêmes propos se trouvent également dans l'article sur le rire dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t.14, éds. Denis Diderot et Jean d'Alembert (Neuchastel : Samuel Faulche & Compagnie, 1765), p. 298.

[35] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 3.

[36] Voir Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, t. VIII (Paris: Pourrat Frères, 1858), p. 73.

[37] Voir Platon, *La République*, trad. Robert Baccou (Paris : Flammarion 1966), livre III.

[38] Voir « De l'essence du rire, » in *Baudelaire Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois (Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1961), p. 977.

[39] Il faut souligner ici que Sartre s'est également intéressé à la théorie du comique. Simone de Beauvoir raconte dans *La Force de l'âge* comment elle a battu en brèche certaines des tentatives sartriennes dans ce domaine :

> Je me bornais à discuter les idées de Sartre. Dès que nous nous retrouvions sur le quai de la gare d'Austerlitz, il m'empoignait : J'ai une nouvelle théorie. Je l'écoutais attentivement, non sans un grain de méfiance. [...] Quand une idée de Sartre me déplaisait, je cherchais le sophisme à la base ; plus d'une fois, je le trouvais ; c'est ainsi que je mis en pièces une certaine théorie du comique [...] . (*Ibid.* p. 46)

Remarquons toutefois que Sartre est revenu à ses reflexions théoriques sur le rire dans *L'Idiot de la famille* t. 1 (1971 ; Paris : Gallimard, 1988). En gros, la perspective sartrienne est similaire à celle de Bergson : « ... je ne veux que rappeler quelques vérités acquises – en particulier depuis l'étude de Bergson et celle de Jeanson » (*ibid.* p. 812). Pour lui comme pour ces autres penseurs, « le rire est une conduite intentionnelle, une activité passive de défense... » (ibid.).

[40] Alain Faure, « Rire ou comique? » Avant-Propos de *Rires et sourires littéraires*, éd. Alain Faure (Nice : Université de Nice-Sophia Antipolis, 1994), p. vii.

[41] *Ibid.*, p. ii.

[42] *Le Rire: essai sur la signification du comique*, in Henri Bergson *Oeuvres.* (Paris: PUF, 1970), p. 484. Suite à certaines vives critiques suscitées par la publication de son ouvrage en 1900, Bergson s'est vu dans l'obligation de leur répondre. Voir la *Revue du mois*, 10 nov. 1919, t. XX. L'essentiel de cette réponse est repris dans certaines éditions ultérieures de l'ouvrage.

[43] Bergson, *Le Rire*, p.131.

[44] Louis Cazamian, « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour,» *Revue Germanique*, II (1906), p. 628.

[45] Voir Luigi Pirandello, *On Humor*, trads. Antonio Illiano et Daniel P. Testa, (Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1960).

[46] Ibid., p. 113.

[47] Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1974).

[48] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope,» *Poétique*, 41, (février 1980), p. 108.

[49] Georges Palante, « L'Ironie, » *Revue Philosophique de France et de l'étranger*, 61 (1906), p. 147.

[50] *Ibid.*, p. 153.

[51] Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, pp. 10-12.

[52] Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure, » *Poétique*, 36 (novembre 1978), p. 1978.

[53] Geneviève Idt, « La Parodie : rhétorique ou lecture? » in *Le Discours et le sujet* (Actes des colloques animés à l'Université de Nanterre par Raphaël Molho pendant l'année 1972-1973), p. 132.

[54] Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie, » *Poétique*, 46 (avril 1981), p.144.

[55] *Ibid.*, p. 143.

[56] *Ibid.*, p. 146.

[57] David Worcester, *The Art of Satire* (New York: Russell & Russell, 1960), p. 16.

[58] *Ibid.*, p. 14.

[59] Nils Erik Enkvist, « Text and Discourse Linguistics, Rhetoric, and Stylistics, » in *Discourse and Literature*, ed. Teun A van Dijk (Amsterdam: John Benjamins, 1985), p. 11, et p. 12

[60] R. Barthes, « L'ancienne rhétorique, » *Communications*, 16, 1970, p. 170.

[61] Nils Erik Enkvist, *op. cit.*, p. 14.

[62] Voir « Rhétorique», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIV, éd. Mr *** (Neuchastel: Samuel Faulche & Compagnie, 1765), p. 250.

CHAPITRE PREMIER

LA RHETORIQUE DU 'DUR' : MENSONGE INNOCENT OU TRAHISON DANS « LE MUR » ?[1]

> « Quant à la nouvelle de Sartre ['Le Mur'], je la tiens pour un chef-d'œuvre. Voici longtemps que je n'avais rien lu qui me requît à ce point. » André Gide.[2]

Pour une perspective de lecture qui se veut moins axée sur la philosophie ou la psychologie sartriennes dans ses œuvres littéraires, « Le Mur » offre – comme l'un des meilleurs exemples de la complexité et de la richesse littéraire de ces textes – un point d'entrée privilégié. Cette nouvelle illustre bien ce que certains commentateurs tels Adrian Mirvish nomment à juste titre le génie de Sartre qui « [...] brings together the insights of both a perspicacious observer of human nature and a technically gifted philosopher, and he moves easily from discipline to discipline and from field to field ».[3] Cette qualité exceptionnelle sartrienne engendre une multiplicité de lectures de ses oeuvres. Aussi « Le Mur » a-t-il inspiré un certain nombre d'interprétations, en grande partie, d'ordre psychologique[4] et philosophique.[5] Son aspect proprement littéraire n'a pas cependant retenu l'attention qu'il mérite ; peu de critiques s'y sont penchés.

D'un point de vue littéraire, en quoi consiste l'attrait de ce « chef d'œuvre »[6] sartrien ? Il réside dans la mise en scène d'une certaine rhétorique d'ambiguïté—celle du héros-narrateur et celle de son auteur réel, et du fin emploi de certains procédés rhétorico-littéraires. Pourquoi Pablo Ibbieta raconte-t-il son « histoire » ? Peut-on se fier à ses propos? Bref, faut-il prendre son récit à la

lettre ? Ou bien avons-nous affaire ici à une des formes, de ces manifestations de récit comme piège tel que l'analyse Louis Marin cité dans notre introduction?

Dans *La Nausée*, Roquentin formule explicitement le motif de son récit-journal : « J'écris pour tirer au clair certaines circonstances»[7]. Bien que cela ne soit qu'une ruse narrative adoptée par Sartre, cette mention du dessein du narrateur permet, du moins, de mieux appréhender la stratégie narrative du roman. Quant au récit de Pablo, nous ne disposons d'aucune formulation ouverte de son objectif. La détermination du but visé ainsi par ce personnage-narrateur n'en est cependant pas moins pertinente.

L'élucidation de l'instance narrative est donc nécessaire pour éclairer certaines des manœuvres auxquelles se livre Pablo. Il s'agit d'une narration ultérieure homodiégétique[8], effectuée après coup, qui met en scène certains des moments, des événements graves vécus par les trois personnages aux prises à l'angoisse devant une mort imminente.

Cette nouvelle a toutes les apparences d'un récit d'un condamné à mort, Pablo Ibbieta, qui narre sa comparution, en compagnie de deux autres prisonniers de guerre -- Tom Steinbock (membre de la Brigade internationale) et Juan Mirbal (frère d'un combattant républicain) -- devant une espèce de tribunal improvisé composé de quatre hommes (fascistes) qui jugent péremptoirement de leur cas. Les trois personnages, dont deux sont de véritables combattants au côté des républicains, ont été faits prisonniers par les soldats de l'armée franquiste dans la guerre civile d'Espagne. Peu après leur comparution, la sentence est rendue; les trois détenus sont condamnés à mort. Leur exécution

est prévue pour le lendemain matin. Entre-temps, ils passent la nuit dans une cave d'hôpital qui leur sert de cellule de prison. Pablo décrit leurs différents comportements dans cet état d'anxiété. Juan, étant jeune, est accablé et supporte mal son angoisse. Le narrateur qualifie Tom de porter « sa mort sur sa figure ». Pablo nous donne à croire qu'il est le seul qui sache se tenir courageux devant cette grande inquiétude. « Mais ça m'agaçait : je n'avais jamais pensé à la mort parce que l'occasion ne s'en était pas présentée, mais maintenant l'occasion était là et il n'y avait pas autre chose à faire que de penser à ça.»[9]

Les apparences de récit d'un condamné découlent du fait qu'au premier contact avec le texte, l'histoire de Pablo est analogue à celle d'un véritable condamné. Mais le narrateur n'est plus au moment de la rédaction un « véritable condamné » comme Tom et Juan – il est ce que Kafka appelle quelque part « l'authentique survivant ». L'ambiguïté de sa situation au moment virtuel de la narration – est-il emprisonné à vie, est-il libéré ? – n'est pas résolue dans le texte. Il faut ces apparences pour piéger le lecteur. Ce dernier se rend compte vers la fin que Pablo a survécu pour raconter son expérience. D'où l'effet potentiellement négatif que cela pourrait revêtir : « This [...] 'twist of fate' could make 'Le Mur' unreadable or less profitably readable a second time. It could, but for the fruitful ambiguities Sartre has imaginatively built into the rest of the story.»[10]

Son récit se démarque par une séparation nette entre le moment de narration et celui du déroulement des actions ou événements narrés. Cet intervalle de temps est propice pour une manipulation des éléments du récit par

celui qui l'assume. Aussi faut-il observer une certaine réserve vis-à-vis de la version des faits présentés par le narrateur, étant donné que la diégèse et son discours ne coïncident pas.

En tant que narrateur, Pablo s'arrange en effet pour camoufler toute trace d'un sentiment de culpabilité et pour s'accorder le beau rôle. Il semble agir de mauvaise foi. D'ailleurs, Sartre ne l'a pas exempté de tout reproche. Sartre dit bien dans une lettre à Simone de Beauvoir que « dans *Le Mur* il n'y avait que des salauds, des cons ou des gens du dehors.»[11] Pour dégager le motif caché du narrateur, il faudrait reprendre le récit à rebours.

Peut-on fuir son acte de lâcheté commis par inadvertance?

On peut imaginer Pablo se calmant après le moment paroxysmique du fou-rire qui termine son récit. Peu à peu, il aurait commencé à prendre conscience des conséquences de l'acte qu'il venait de commettre; à savoir un acte de trahison. Un tel geste de traîtrise est d'autant plus grave qu'il est question d'un ami.

Que faire devant cet irréparable? Comment expliquer qu'un jeu de mensonge, conçu d'abord pour se moquer de ses oppresseurs, ait abouti à une pareille catastrophe pour la vie de son compagnon de combat, Ramon Gris, et probablement pour la conscience du narrateur? Son comportement semble porter l'empreinte de la lâcheté. Il lui serait difficile de se laver les mains de toute responsabilité dans la mort de Ramon Gris; car, comme l'affirmait Sartre, « il

n'est pas totalement innocent parce qu'il n'a pas su jouer le rôle qu'il avait à jouer.»[12]

Son récit constituerait, par conséquent, le moyen pour lui de se racheter. Il lui permettrait de reprendre, à sa manière, la question que posera Garcin -- un Garcin d'ailleurs obsédé par son sentiment de culpabilité devant son acte de lâcheté -- à Inès, dans la dernière scène de *Huis Clos*, à savoir, « Peut-on juger une vie sur un seul acte? »[13] Cependant, on sent à la lecture attentive de la narration de Pablo, que celui-ci -- n'étant d'ailleurs pas dupe (on se rappellera son acuité dans le discernement des raisons pour la présence du médecin belge dans leur cellule de détention) -- se doute d'une réponse affirmative, réponse du genre qu'Inès n'hésitera aucunement à lancer à son interlocuteur : « Pourquoi pas? [...] Tu n'es rien d'autre que ta vie.»[14] C'est-à-dire, pour employer la formule sartrienne, « l'homme n'est donc autre que l'ensemble de ses actes,[...] le lâche est défini à partir de l'acte qu'il a fait .»[15]

Devant la possibilité d'une telle réplique, Pablo s'ingénie, dans sa narration, à éviter de se dépeindre comme un homme haïssable. Il se garde de se représenter comme un lâche, une impression susceptible de confirmer tout soupçon qu'il aurait livré Ramon Gris par trahison. Comment procède-t-il dès lors pour se concilier avec le jugement de son lecteur virtuel? Peut-on relever dans sa narration un certain fil conducteur qui permettrait de déterminer si son récit est neutre ou biaisé d'une certaine manière? Réussit-il à s'octroyer une image positive devant ce lecteur? Une étude de sa rhétorique nous fournira quelques éléments de réponse.

Humour et ironie dans la narration de Pablo :

Trois éléments retiennent particulièrement l'attention dans le projet caché de Pablo. D'abord, on est frappé par son souci de se montrer 'dur' aux yeux de son lecteur. Dès le début de sa narration, il s'efforce de créer l'impression d'un homme qui a su affronter courageusement la situation angoissante dans laquelle il s'est trouvé: « moi-même je ne réalisais pas encore tout à fait, je me demandais si on souffrait beaucoup, je pensais aux balles, j'imaginais leur grêle brûlante à travers mon corps. Tout ça c'était en dehors de la véritable question; mais j'étais tranquille : nous avions toute la nuit pour comprendre.»[16]

Dans son effort pour "comprendre," Pablo se contentera en grande partie de raconter les réactions de ses co-prisonniers. Juan semble moins soumis à l'œil critique et moqueur de Pablo, pour la simple raison qu'il

> ne parlait guère: il avait peur et puis il était trop jeune pour avoir son mot à dire. [...] Il avait un visage trop fin et la peur, la souffrance l'avaient défiguré, elles avaient tordu tous ses traits. Trois jours auparavant c'était un môme dans le genre mièvre, ça peut plaire; mais maintenant il avait l'air d'une vieille tapette et je pensais qu'il ne redeviendrait plus jamais jeune, même si on le relâchait. Ça n'aurait pas été mauvais d'avoir un peu de pitié à lui offrir mais la pitié me dégoûte, il me faisait plutôt horreur. Il n'avait plus rien dit mais il était devenu gris: son visage et ses mains étaient gris.[17]

A en croire son récit, Pablo garde non seulement sa lucidité d'observation, mais

aussi il domine complètement la situation. Il peut user, à son gré, de toutes ses facultés humaines. Et qui plus est, il peut choisir, sans aucun état d'âme, de ne pas se comporter comme le commun des mortels: « la pitié me dégoûte ». Pourquoi doit-il se montrer au-dessus du lot de ses co-prisonniers? Le fait de partager les réactions communes lui enlèvera-t-il cette crédibilité de « dur » qu'il essaie tant d'atteindre à travers son récit? Le reste de ses comportements tels qu'il les filtre indique que ce choix vise un dessein précis.

Si Pablo se borne à décrire Juan avec plus ou moins de bienveillance, il n'en est pas de même pour son portrait de Tom. Il semble avoir maille à partir avec celui-ci. « J'étais irrité contre Tom [...].»[18] Il aura beaucoup moins d'égards pour lui, et il s'avisera même de le ridiculiser en lui consacrant des descriptions peu flatteuses. « Au fond je n'avais pas beaucoup de sympathie pour Tom et je ne voyais pas pourquoi, sous prétexte que nous allions mourir ensemble, j'aurais dû en avoir davantage. » Encore une fois, Pablo témoigne de sa volonté de se placer au-dessus de l'homme moyen dont le cœur pourrait être attendri par le destin terrible partagé avec ses semblables :

> Tom me prit la main sans me regarder :
> « Pablo, je me demande... je me demande si c'est bien vrai qu'on s'anéantit. »
> Je dégageai ma main, je lui dis : « Regarde entre tes pieds, salaud. »
> Il y avait une flaque entre ses pieds et des gouttes tombaient de son pantalon.
> « Qu'est-ce que c'est, dit-il avec effarement.

--Tu pisses dans ta culotte, lui dis-je.
--C'est pas vrai, dit-il furieux, je ne pisse pas, je ne sens rien. »
[...] Tom se leva et alla pisser dans un coin. Il revint en boutonnant sa braguette, se rassit et ne souffla plus mot. Le Belge prenait des notes.[19]

Il va sans dire que l'image que Pablo tente de créer ici est celle d'un Tom écrasé par la situation, ce qui mettrait en relief sa propre 'dureté'. Cet écrasement est d'autant plus pesant que Tom perd tout contrôle de ses fonctions physiologiques et qu'il n'en a même plus conscience. Il faut noter, pourtant, que Tom n'est pas le seul à subir ce même embarras; le narrateur n'en est pas exempt non plus. Mais il est intéressant de remarquer son ambiguïté lorsqu'il est question de sa propre défaillance physiologique: « A un moment je tâtai mon pantalon et je sentis qu'il était humide; je ne savais s'il était mouillé de sueur ou d'urine, mais j'allai pisser sur le tas de charbon, par précaution.»[20]

Tom n'aurait-il pas dit qu'il était allé uriner « par précaution » s'il avait eu la parole? En fait, Pablo refuse d'admettre qu'il a subi les mêmes effets que ses co-prisonniers. « Mais, entre Tom et Juan [écrit-il], je me sentais seul. D'ailleurs j'aimais mieux ça : avec Ramon je me serais peut-être attendri. Mais j'étais terriblement dur, à ce moment-là, et je voulais rester dur.»[21] Son insistance sur sa soi-disant dureté laisse penser à un prétexte pour repousser un sentiment de culpabilité morale qu'il eût ressenti suite à la mort de son ami. L'emploi à plusieurs reprises de ce terme suggère que Pablo s'en sert pour contrecarrer une impression négative ; il veut se démarquer clairement de ses co-prisonniers. Ici même l'on peut remarquer comment il laisse glisser un mot sur l'affection

spéciale qui caractérise, supposément, ses liens avec Ramon : il aurait ressenti de la tendresse envers ce dernier.

Pour renforcer cette image de dur, il fait preuve en outre d'un sens d'humour. Malgré les circonstances difficiles dans lesquelles il se trouve (dans le monde événementiel du récit), Pablo ne manque pas d'agrémenter sa narration par sa verve humoristique. A la fin de son dernier sursis d'un quart d'heure, il étend son humour jusqu'à se moquer de ses geôliers. Selon Pablo, ce quart d'heure ne lui a servi à rien, si ce n'est dans le renforcement de son mépris pour ses gardiens, aux dépens de qui il daigne même faire de l'humour:

> Ils vinrent me chercher et me ramenèrent auprès des deux officiers. Un rat partit sous nos pieds et ça m'amusa. Je me tournai vers un des phalangistes et je lui dis:
> « Vous avez vu le rat? »
> Il ne répondit pas. Il était sombre, il se prenait au sérieux. Moi j'avais envie de rire mais je me retenais parce que j'avais peur, si je commençais, de ne plus pouvoir m'arrêter. Le phalangiste portait des moustaches. Je lui dis encore :
> « Il faut couper tes moustaches, ballot. »
> Je trouvais drôle qu'il laissât de son vivant les poils envahir sa figure. Il me donna un coup de pied sans grande conviction, et je me tus.[22]

Non seulement la gravité de la situation ne paraît pas le préoccuper, mais aussi Pablo a le loisir de noter des trivialités comme celle d'un rat égaré. Complètement sous le contrôle de ses geôliers, il oppose néanmoins le sérieux

de ces derniers à sa propre bonne humeur. Certes, son humeur absurde résulte en partie de la prise de conscience de sa mort imminente « which he believes has evacuated virtually everything of meaning ».[23] Cela ne manque pas tout de même de renforcer sa « dureté » ; il se veut dur à l'égard même de ses oppresseurs. Comme l'affirme Redfern, « in effect, by adopting a superhuman perspective, he renders them infra-human. All this hilarity and contempt help him to play a practical joke on his captors, [...] to send them on a wild-goose chase.»[24]

Pour ce qui est de l'ironie dans le récit de Pablo, cette nouvelle constitue une des illustrations de la capacité extraordinaire de Sartre à manier artistiquement des situations concrètes.[25] Sartre réussit admirablement à étager un foisonnement d'ironie à plusieurs niveaux, dont nous ne retiendrons ici que quatre. On notera, en premier lieu, l'ironie de situation liée au fait que les informations fournies par le narrateur à ses geôliers aident bel et bien les phalangistes à découvrir la cachette de Ramon Gris. Selon l'intention de Pablo, ses ravisseurs ne sont pas censés pouvoir réaliser grand-chose avec les renseignements destinés à les tromper et à les provoquer: « C'était pour leur faire une farce. Je voulais les voir se lever, boucler leurs ceinturons et donner des ordres d'un air affairé.»[26] En effet, Pablo est tellement sûr de leur peu de fiabilité qu'à peine finit-il de les leur donner qu'il commence à s'en régaler dans son imagination:

> De temps en temps je souriais parce que je pensais à la tête qu'ils allaient faire. Je me sentais abruti et malicieux. Je les imaginais,

> soulevant les pierres tombales, ouvrant une à une les portes des caveaux. Je me représentais la situation comme si j'avais été un autre : ce prisonnier obstiné à faire le héros, ces graves phalangistes avec leurs moustaches et ces hommes en uniforme qui couraient entre les tombes; c'était d'un comique irrésistible.[27]

Pablo touche ici au nœud de son problème et au point central de son récit. Avec cet esprit moqueur et de défiance, il savoure les effets comiques potentiels de son projet avant même que ce dernier ne voie le jour. Comme par ironie du sort, ce projet finit par tourner mal, contrairement aux intentions de son auteur, entraînant les énormes conséquences qui pèseront lourd sur la conscience du narrateur. Ramon Gris, se cachant réellement au cimetière, y sera repéré et tué par les phalangistes. Ce qui permettra enfin à Pablo d'avoir la vie épargnée pour le moment, si ce n'est sauvée définitivement, ayant satisfait à son insu la condition imposée pour son relâchement.

Cependant, on peut s'interroger sur les véritables intentions de Pablo. A-t-il vraiment livré les renseignements sur la cachette de Ramon avec la seule conviction de jouer aux dépens de ses ravisseurs? D'une part sa conduite, semble revêtir une empreinte de lâcheté. C'est ce qui aurait motivé Ninette Bailey à affirmer que : « dans le cas de Pablo lui-même sa mystification est une gaminerie qui contredit l'image de l'homme dur qu'il veut donner, [...] ses actes portent la marque de l'enfantillage ou de la lâcheté .»[28] Bailey, en effet, semble reconnaître à Pablo une part de responsabilité dans la mort de Ramon. Or, il est un peu difficile de le trancher de telle manière, sinon Pablo serait un menteur pur et simple comme le laisse entendre Colin Davies : « Read through the logic of

disavowal, the death of the Other in 'Le Mur' turns out to be accidental only in an attenuated sense ; the narrative both denies and accepts that killing the Other is the liar's unacknowledged intention and unspoken desire.»[29] Nous dirions plutôt qu'il faut nuancer un tel constat : sa rhétorique cherche à gommer un acte reprochable, quoique commis par méprise ; nous rangeons son acte sous la rubrique d'actes commis par méprise si l'on accepte le fait que Pablo a été motivé par le souci moqueur.

Le deuxième niveau de l'ironie, lié au tout premier, concerne le contexte de la mort de Ramon Gris. Le lecteur ne manquera certainement pas d'être frappé par le fait qu'un vivant ait choisi de se réfugier parmi les morts, au cimetière. A la sortie de sa cellule, après avoir été temporairement épargné pour une raison qui ne lui est pas encore claire, Pablo rencontre Garcia dans la grande cour de l'hôpital. Celui-ci lui rapporte les circonstances absurdes de la mort de Ramon:

> « [...]
>
> -- Ce matin. Il avait fait le con. Il a quitté son cousin mardi parce qu'ils avaient eu des mots. Il ne manquait pas de types qui l'auraient caché mais il ne voulait plus rien devoir à personne. Il a dit : 'Je me serais caché chez Ibbieta, mais puisqu'ils l'ont pris j'irai me cacher au cimetière.'
>
> -- Au cimetière?
>
> -- Oui. C'était con. Naturellement ils y ont passé ce matin, ça devait arriver. Ils l'ont trouvé dans la cabane des fossoyeurs. Il leur a tiré dessus et ils l'ont descendu.
>
> -- Au cimetière! »[30]

Cet incident est frappant de par sa bizarrerie : un être vivant, un engagé dans une lutte de grande envergure, élit, comme choix préféré pour éviter la mort, d'aller côtoyer la mort dans un lieu réservé aux morts. Et pour comble de l'ironie, il n'en ressortira pas vivant!

Le troisième niveau est relatif au caractère de celui qui a survécu. Pablo a l'air d'être parvenu à se réconcilier avec la possibilité d'être exécuté – ayant rejeté toute valeur, tout sens lié à l'existence. De tous les captifs, il est le seul qui soit parvenu à accepter son sort :

> Je me levai, je me promenai de long en large et, pour me changer les idées, je me mis à penser à ma vie passée.... Avec quelle âpreté je courais après le bonheur, après les femmes, après la liberté. Pourquoi faire? J'avais voulu libérer l'Espagne, j'admirais Pi y Margall, j'avais adhéré au mouvement anarchiste, j'avais parlé dans des réunions publiques : je prenais tout au sérieux comme si j'avais été immortel. [...]
>
> A ce moment-là j'eus l'impression que je tenais toute ma vie devant moi et je pensai : « C'est un sacré mensonge. » Elle ne valait rien puisqu'elle était finie.[31]

Paradoxalement, des trois détenus, c'est lui qui en sortira la vie sauvée. Donc, le seul qui ait accepté la mort se retrouve épargné par les phalangistes, alors que ses deux compagnons de lutte qui ont tant désiré la vie finissent par être exécutés.

Ce passage est interprété par certains commentateurs comme signalant la réalisation par Pablo de la réalité imminente de sa mort, mort angoissante qu'il

n'a jamais eu l'occasion de contempler. Braun, par exemple, affirme: « Not having been faced with death before, the narrator declares he had never before thought of it. There is, in other words, no previous memory of such an experience which could induce fear in him.»[32] Vu le genre de lutte armée dans laquelle Pablo s'est engagé et où le fait d'être blessé, ou même d'être tué, est monnaie courante, il est difficile d'accepter que la mort n'ait jamais effleuré la conscience de Pablo avant son arrestation. Nous voyons plutôt dans ce passage une tentative du narrateur pour préparer le terrain pour l'argument selon lequel il s'est réconcilié avec l'approche imminente de sa mort, et qu'il n'envisage plus d'être libéré. D'où l'absence, laisse-t-il entendre implicitement, de sa part, de tout projet postérieur à sa période de captivité.

Cela résout très peu les difficultés pour Pablo. Se serait-il ainsi tiré d'affaire? En fait, il ne le semble pas. A peine parvient-il à franchir ce mur qu'un autre vient s'ériger devant lui, bien que ce soit cette fois un mur éthique. Qu'il le veuille ou non, pour expliquer sa survie aux mains de ses ennemis, il aura des comptes à rendre auprès de ses co-survivants, si ce n'est également pour lui-même. Comment se fait-il qu'il soit sauvé? C'est là la question cruciale qu'il risque de confronter dès la sortie du camp de détention. En vue d'une telle éventualité, son récit lui sera utile tant que, d'une part, il véhiculera une image positive de ses comportements lors de son incarcération; et d'autre part, tant qu'il indiquera les relations amicales, et de confiance mutuelle entre lui, le narrateur, et Ramon Gris, son camarade de lutte qu'il aurait livré aux phalangistes par inadvertance. D'où l'emploi de certaines manœuvres rhétoriques dans sa

narration. Son effort rappelle les tentatives de certains historiens ou mémoiristes qui s'ingénient à biaiser leur version des événements tant par ce qu'ils mentionnent que par ce qu'ils décident de taire. Ceci surtout lorsque ces mêmes historiens sont impliqués dans les faits qu'ils racontent. Winston Churchill, par exemple, affirmait à ses associés conservateurs : « Gentlemen, history will be kind to us, because I plan to write it.»[33] Loin d'assimiler la narration de Pablo à un travail d'historien, ou de confondre les genres, nous tenons simplement à noter qu'un tel souci historiographique met en relief le dessein qui sous-tend le récit de Pablo.

Mais on pourrait se poser cette question : si Sartre, l'écrivain, avait voulu présenter le récit de Pablo-narrateur comme étant de mauvaise foi, pourquoi n'a-t-il pas fait en sorte que la narration de Pablo laisse échapper par mégarde quelques indices de sa mauvaise foi ?

Pour le quatrième niveau de l'ironie dans le récit de Pablo, on notera la distance dont l'auteur témoigne à l'égard de son personnage. Contrairement au cas du personnage de Meursault, dans *L'Etranger*, qui jouit d'une certaine sympathie de la part de Camus, une grande distance s'établit entre Sartre et Pablo. Sartre semble ironiser aux dépens de son personnage-narrateur par la façon dont ce dernier tente de se dissocier en vain des autres, de son corps et de sa vie passée.

Que représente cet écart entre l'auteur et son personnage? Sartre essaie-t-il, par son emploi de l'ironie contre Pablo, de lancer une sorte de mise en garde contre certains des dangers qui guettent toute adhésion hâtive à une cause dont

on n'est pas convaincu du bien-fondé ou à laquelle on n'a pas assez réfléchi, surtout quand elle implique la lutte armée? Ou encore, veut-il signaler par sa nouvelle que toute lutte armée comporte une part d'imprévisible moral dans son issue en ce qui concerne les individus qui s'y engagent? Certes. Car à ce propos, on se rappellera que vers la période de la rédaction de cette nouvelle, un ancien élève de Sartre, Jacques-Laurent Bost, venait de lui demander conseil sur son désir d'aller lutter aux côtés des Républicains dans la guerre civile d'Espagne. Comme Sartre l'a expliqué :

> Et un de mes amis, un de mes anciens élèves, tout jeune, à la suite de déceptions personnelles, m'avait demandé de le faire passer en Espagne et j'étais très embêté parce que, d'une part je considérais qu'il n'avait pas la formation militaire et même biologique suffisante pour tenir dans les coups durs, et que d'autre part je ne pouvais pas refuser à un homme qui me demandait cela en confiance l'autorisation, s'il pouvait l'obtenir, d'aller se battre.[34]

Donc, pour résoudre son dilemme, ce récit aurait servi à Sartre comme moyen d'inviter son ami, ou tous ceux qui se trouveraient en pareille circonstance, à bien réfléchir avant de s'engager. Ce qui expliquerait en partie son attitude ambivalente envers son héros-narrateur, ambivalence qui se traduit entre autres par l'emploi habile de l'ironie. « Le Mur » sert en ce sens comme un bel exemple, illustrant le constat de Bernard-Henri Lévy, qui voit en Sartre de cette époque un ecrivain non-engagé : « Sartre, dans ses premiers romans, ne défend pas de 'ligne'. Il ne propose pas de 'morale' univoque et simple.»[35]

Le récit de Pablo réussit-il enfin à nous convaincre de son innocence? A-t-il vraiment livré les informations cruciales par erreur? S'il est difficile de répondre par la négative, ses propres comportements nous semblent, par contre, trop embellis. Cela laisserait croire que Pablo se préoccupe de véhiculer une image positive d'un personnage innocent de la trahison de son ami. Ce qui pourrait susciter une autre question, à savoir est-il lui-même coupable aussi de mauvaise foi? En apparence, l'on exonérera ce narrateur qui fait preuve de lucidité et de résignation devant la possibilité d'une mort épouvantable. Il relève minutieusement les actes hypocrites de son co-prisonnier Tom et du médecin belge. Par son dépouillement de ces mobiles peu apparents il révèle sa clarté d'esprit. S'agissant de lui-même cependant, peut-on affirmer qu'il livre toutes ses pensées, ou encore, qu'il parvient à révéler toutes ses motivations? Dans notre deuxième exemple d'ironie précité, nous avons parlé de la dernière scène où Pablo rencontre Garcia qui lui raconte les circonstances de la mort de Ramon Gris. Le narrateur nous décrit la conversation avec des détails intéressants dont on notera, en particulier, que son interlocuteur convient sans aucune hésitation à baptiser de « con » la décision de Ramon. On peut s'interroger sur la véritable intention de Pablo en livrant ces détails. Veut-il subtilement imputer à Ramon, sinon l'entière responsabilité de sa mort, au moins une part importante de responsabilité dans cette catastrophe? Ceci d'autant plus que, comme nous l'avons démontré, un fil conducteur de manœuvre rhétorique sous-tend tout son récit. D'ailleurs la possibilité d'un tel personnage, habile à détecter les actes de mauvaise foi des autres sans pour autant vouloir découvrir les siens, est

monnaie courante dans les oeuvres de Sartre. Inès, dans *Huis clos*, en représente un exemple typique. On se rappellera son examen minutieux des conduites de Garcin et d'Estelle. Mais elle se montre incapable ou peu encline à révéler ses propres actes de mauvaise foi bien qu'elle soit très lucide envers les autres. D'où le fait qu'elle est elle-même coupable de mauvaise foi.

Bref, l'auteur, par son usage habile de l'humour et de l'ironie a su admirablement laisser la parole à Pablo pour qu'il se défende et s'explique lui-même à travers son emploi d'une rhétorique de narration.

Nous remarquerons enfin que la richesse littéraire de cette courte nouvelle de Sartre, richesse dont nous n'avons étudié que quelques aspects, constitue à la fois une claire démonstration de ce qu'une focalisation exclusivement philosophique/psychologique pourrait occulter, et un exemple brillant d'un des éléments de l'esthétique de Sartre, à savoir la compression de plusieurs sens en une seule expression. En fait, n'avait-t-il pas affirmé que le style consiste à dire plusieurs choses en une seule? Cependant, d'un certain point de vue, cette habileté à étager plusieurs sens dans un texte donné revêtirait aussi un paradoxe. D'un côté, elle enrichit l'écrit et lui confère une complexité intéressante comme on vient de le voir. De l'autre, elle peut constituer une source de faiblesse narrative en ceci qu'elle pourrait parfois se prêter à confusion. A force de vouloir incorporer différents thèmes dans un récit, par exemple, on risque fort bien de compromettre sa force narrative et de diminuer l'effet de chacun d'entre eux, puisque son traitement y perdra de son amplitude. Ainsi arrive-t-on à une situation où les thèmes secondaires ou moins

conséquents peuvent concurrencer avec les plus importants et devenir une 'distraction'. D'où certaines accusations sévères portées contre Sartre par des commentateurs qui se limitent à une lecture superficielle de ses textes.

NOTES

[1] Jean-Paul Sartre, « Le Mur » dans Sartre, *Oeuvres romanesques*, éds. Michel Rybalka et Michel Contat (Paris: Gallimard –Bibliothèque de la Pléiade—1982), p. 223. Toutes citations relatives à ce récit renvoient à cette édition.

[2] André Gide, dans une lettre adressée à Jean Paulhan datée du 27 juillet 1937. Voir *André Gide Jean Paulhan Correspondance 1918-1951*. Eds. Frédéric Grover et Pierrette Schartenberg-Winter (Paris : Gallimard, 1998), p. 194.

[3] Adrian Mirvish, « Bad Faith, Good Faith, and the Faith of Faith, » *Sartre Alive*. Eds. Ronald Aronson et Adrian van den Hoven (Detroit: Wayne State UP, 1991) p. 301.

[4] Pour une lecture psychologique de cette nouvelle, citons celle de Hazel E. Barnes qui affirme dans son *Humanistic Existentialism : The Literature of Possibility* (Lincoln : University of Nebraska Press, 1959) que « Sartre has written two works which are primarily concerned with the psychology of persons facing torture and death ; they are a short story, 'The Wall' ('Le Mur'), and a play, The *Victors* (*Morts sans Sépulture*)» (p. 222). De même, Sidney D. Braun, s'appuyant sur sa correspondance avec Simone de Beauvoir au sujet de la source inspiratrice pour ce récit, note que « 'Le Mur' contains a wealth of psychological observations, and its real subject is fear. The physical reactions to fear are presented within an existential framework as the narrator describes his own experiences as well as those of his two comrades [...].» (« Source and Psychology of Sartre's 'Le Mur' » *Criticism*, 7 :1,1965, p. 48.)

[5] Quant aux lectures philosophiques du « Mur », deux tendances se dessinent. Elles sont représentées par ceux qui considèrent que la nouvelle constitue une réfutation par Sartre de certains postulats philosophiques de Heidegger et de Husserl. Philip Thody prétend que «'The Wall' refutes Heidegger's idea that man can live towards his own death and thus humanize it. [...] The plot of the story, and the description of Pablo's reaction to the idea of his own death, provides a double refutation of the idea that man can control and decide the significance of his own mortality » *Jean-Paul Sartre : A Literary and Political Study* (London : Hamish Hamilton, 1960), pp. 23, 24. De son côté, Kevin W. Sweeney soutient que Sartre reprend par sa nouvelle la thématique de l'impératif moral énoncé par Kant, -- impératif selon lequel tout être humain est tenu de ne jamais mentir, quelles que soient les circonstances dans lesquelles on se trouve, quitte même à payer de sa vie. Sweeney avance que « In the story Sartre offers a counter-example to one of Husserl's views and an illustration supporting his own alternative position. [...] 'The Wall' needs to be seen as a developed, philosophical argument. » (« Lying to the Murderer : Sartre's Use of Kant in 'The Wall' », *Mosaic*, 18 :2,1985, p.1). Sweeney précise en effet que « In 'The Wall' Sartre puts forward an account of how such a project of disengagement might come about and the possible consequences of such a futile attempt to separate oneself from the world. In the guise of Pablo's project of 'staying clean,' Husserl's *epoché* is presented and reworked so that instead of being part of a philosophical method it is a magical project consciously undertaken in order to deal with a predicament. [...] But in Pablo's project of disengagement Sartre presents the

interesting situation of one who both accepts and denies his predicament » (pp. 8-9).

[6] Voir André Gide, lettre 192, in *André Gide Jean Paulhan : Correspondance, 1928-1951*, éds. Frédéric Grover et Pierrette Schartenberg-Winter (Paris: Gallimard, 1998), p. 194. Dans cette lettre, Gide loue sans ambages l'excellence et l'originalité de cette nouvelle de Sartre qu'il considère comme un 'chef-d'œuvre' du point de vue artistique. De même Gabriel Marcel, sous la rubrique « Les livres littéraires » (*Carrefour*, 4, 1939, pp. 85-86), exprime aussi son admiration pour les qualités de ce récit : « [Le Mur] me paraît supérieur à *La Nausée* [...]. Les dons proprement romanesques de l'auteur sont infiniment plus manifestes dans les meilleurs de ces récits, je pense surtout au « Mur », qui donne son titre au volume, [...]. » Le texte de Marcel est repris dans Sartre, *Oeuvres romanesques*, p. 1816.

Notons au passage que les avis divergent sur les qualités de ce récit. Par exemple, Geneviève Idt semblerait ne pas partager les opinions de Gide et Marcel citées ci-dessus. Elle affirme que « la plus longue des nouvelles du recueil est aussi la mieux centrée. Dans les autres nouvelles, les énigmes s'emboîtaient ou se chevauchaient. Dans 'L'Enfance d'un chef,' elles convergent toutes vers la même solution, en une unité régulière et parfaite. » Nous ne partageons pas cette opinion d'Idt, en dépit de l'excellente lumière que jette son étude poussée sur les cinq récits en question. Nous montrerons dans notre lecture sur quoi se fonde la cohérence du « Mur ». Cela fournira l'illustration que l'intrigue du « Mur » se montre la plus serrée des cinq nouvelles. Au-delà de la

grande question -- « Pablo, pour se sauver la vie, trahira-t-il son chef de file ou pas? » -- une logique interne implacable sous-tend l'organisation textuelle du récit. C'est une logique d'autant plus subtile qu'elle peut se dérober facilement au lecteur.

[7] Sartre, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, p. 68.

[8] Une narration où « le narrateur est le héros de son récit », Gérard Genette, *op. cit.*, p. 233.

[9] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*; p. 217.

[10] Walter Redfern, « Praxis and Parapraxis : Sartre's 'Le Mur ' », *The Romanic Review*, 88 .1 (1997), p. 172.

[11] Sartre, *Lettres au Castor 1940 –1963*, t. II (Paris : Gallimard, 1983), p. 217.

[12] Jean-Paul Sartre, lors d'une conférence de presse, suite à la sortie du film *Le Mur* réalisé par Serge Roullet en 1967, donnait un certain nombre de précisions qui jettent une lumière importante sur sa nouvelle dont le film est adapté à la grande satisfaction de l'auteur. Le texte de cette conférence de presse est repris dans son intégralité dans Sartre, *Oeuvres romanesques,* pp. 1826 – 32.

[13] J.-P. Sartre, *Huis Clos* (Paris: Gallimard, 1947). Nous nous sommes servi de l'édition londonienne de cette pièce de Sartre, *Huis Clos*, éd. Keith Gore (London: Methuen, 1987), p. 93.

[14] *Ibid.*

[15] J.-P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, (Paris: Nagel, 1970), pp.55 et 60.

[16] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*, p. 217.

[17] *Ibid.*, pp. 214-5; 217.

[18] *Ibid.*, p. 215.

[19] *Ibid.*, pp. 223, 224.

[20] *Ibid.*, p. 227.

[21] *Ibid.*, p. 223.

[22] *Ibid.*, pp. 231-232.

[23] Walter Redfern, article cité, p. 168.

[24] *Ibid.*, p. 170.

[25] Nous mentionnerons au passage la superposition fructueuse de différents niveaux symboliques de « mur », sujet que traite admirablement Ninette Bailey, dans « Le mur dans *Le Mur* : étude d'un texte à partir de son titre, » *Esprit créateur*, 17 (1977).

[26] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*, p. 232.

[27] *Ibid.*

[28] Ninette Bailey, article cité, pp. 46-7.

[29] Colin Davies, « Ethics, Fiction and the Death of the Other : Sartre's 'Le Mur' », *Sartre Studies International*, 4 .1 (1998), p.10.

[30] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*, p. 233.

[31] *Ibid.*, p. 225.

[32] Sidney D. Braun, article cité, p. 49.

[33] Cité par le politologue américain Michael Parenti, dans sa conférence « The Control of History, » prononcée le 11 mai 1994 à Los Angeles, CA., (Boulder, Colorado: Alternative Radio, 1994).

[34] Sartre, *Œuvres romanesques*, p. 1829.

[35] Bernard-Henri Lévy, *Le Siècle de Sartre* (Paris : Grasset, 2000), p. 86.

CHAPITRE II

UNE ENFANCE PASSEE AU CRIBLE: QUELQUES PROCEDES LITTERAIRES DANS « L'ENFANCE D'UN CHEF » DE JEAN-PAUL SARTRE.

> Il n'y a pas de liberté donnée; il faut se conquérir sur les passions, sur la race, sur la classe, sur la nation et conquérir avec soi les autres hommes. Mais ce qui compte, en ce cas, c'est la figure singulière de l'obstacle à enlever, de la résistance à vaincre, c'est elle qui donne, en chaque circonstance, sa figure à la liberté.[1]

Considération d'ordre narratologique:

Pour éviter une assimilation simpliste du narrateur d'un récit avec son auteur réel, surtout en ce qui concerne les narrations à la troisième personne où le caractère fictif du conteur n'est pas évident, Wayne Booth proposait le concept d'« implied author » (auteur virtuel) dans son *The Rhetoric of Fiction*. En tant que cela permettait de distinguer une instance organisatrice des valeurs véhiculées dans un récit, valeurs qui ne pourraient en réalité coïncider avec celles du véritable auteur, ce concept semblait rendre grand service aux analyses narratives. Or il se trouve que faire une telle distinction entre l'instance organisatrice des événements narrés et l'auteur réel n'est pas chose facile. L'instabilité, la fluidité et l'indétermination liées à un tel concept ne peuvent que susciter des désaccords. D'où le fait que beaucoup de critiques se sont érigées

contre cet instrument d'analyse proposé par Booth. Mieke Bal, par exemple, y voit une certaine difficulté :

> The implied author is a remainder category, a kind of passepartout that serves to clear away all the problematic remainders of a theory. [...] The implied author is not such an identifiable subject ; it is the image of the overall « subject, » not the linguistic one but the psychological or ideological one that we can reconstruct from the semantic content of the text.[2]

D'ailleurs Booth lui-même n'a pas simplifié la difficulté, étant donné que le concept n'est aucunement doté d'une définition précise : à travers son ouvrage on en recense plus de six. En dépit de cette difficulté, certains narratologues continuent à reconnaître la valeur de la notion de Booth. C'est le cas par exemple de Seymour Chapman qui, dans son ouvrage *Coming to Terms : The Rhetoric of Narrative and Film*, s'en sert énormément et lui consacre tout un chapitre.

Nous aimerions nous séparer d'une telle adhésion à une supposition problématique, quoiqu'elle puisse offrir des avantages indéniables. Nous sommes plutôt enclin à affirmer que lesdits avantages ne sont pas absolus; ils sont intimement liés à la nature des textes en question et aux circonstances de leur production. Vu ces conditions, nous rejoindrons Robert Stecker qui affirme:

> It seems wrong to think of the acts and intentions of actual authors as unimportant for criticism. It may still be true that the apparent author [l'auteur virtuel] should be important too. While I don't want

categorically to deny this, I do want to argue that apparent authors are harder to come by than is commonly thought. The reason for this is that it is harder to find room for the apparent author between the narrator and the real author.[3]

Dans le contexte qui nous intéresse ici, nous emploierons le terme de narrateur pour désigner Sartre, en tant qu'il constitue l'instance qui, par l'intermédiare de son alter ego, a filtré pour nous les événements rassemblés dans sa nouvelle, événements dont l'ensemble présente une certaine vision de la réalité. Cette vision est emblématique de ses propres préoccupations et de ses interprétations des faits, sans être pour autant dénuée d'intérêt et d'agrément esthétiques. Nous tiendrons ici à souder la fissure possible entre l'auteur réel et l'auteur virtuel car Sartre nous semble être bien conscient de ses desseins en se servant de la littérature pour faire passer certaines de ses idées. Il ne nous paraît donc pas, de ce fait, avoir besoin de cet intermédiaire virtuel qui lui servirait d'écran : comme il l'affirmait dans *Qu'est-ce que la littérature ?* en faisant le procès du réalisme en littérature :

> L'erreur du réalisme a été de croire que le réel se révélait à la contemplation et que, en conséquence, on pouvait faire une peinture impartiale. Comment serait-ce possible, puisque la perception même est partiale, puisque, à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet? Et comment l'écrivain, qui se veut essentiel à l'univers pourrait-il vouloir l'être aux injustices que cet univers renferme? [...] Et tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à

créer ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre.[4] (Souligné par Sartre)

Sartre nous révèle ici comment il conçoit le pacte entre l'auteur et le lecteur à qui il s'adresse par le biais de son message (écrit). Que l'on soit d'accord ou non avec cette interprétation de l'entreprise littéraire, il ne fait aucun doute que Sartre veut que sa position soit la plus claire possible, repérable, sans la nécessité de la camoufler via un intermédiaire (l'auteur virtuel), étant donné que l'auteur et le lecteur portent la « responsabilité » de l'univers ainsi évoqué.

Sartre et la problématique de la « mauvaise foi » :

Ceci dit, « L'Enfance d'un chef » est un récit où Sartre se propose de tracer l'évolution d'un personnage, Lucien Fleurier, depuis sa jeune enfance jusqu'à l'âge de jeune adulte où il reprendra les affaires de son père pour devenir à sa suite un chef d'industrie, un chef bourgeois en fait, avec tout ce que cela connote de négatif dans l'univers imaginaire sartrien. Sous les traits de plume de Sartre nous assisterons à certains événements marquant la vie ordinaire de ce jeune personnage au sein de sa famille, ainsi qu'à ceux qui constituent ses premiers efforts pour sortir de cette enceinte familiale. Nous le verrons ainsi, tour à tour, parmi ses camarades de classe, en compagnie de certains individus et au sein de certain groupuscule réactionnaire, expériences qui le marqueront à jamais et lui confèreront cette caractéristique de 'salaud' sartrien.

Il faudrait noter ici qu'il s'agit ici bien plus d'un roman court que d'une nouvelle. On constate que l'intrigue de « L'Enfance d'un chef » dépasse les

limites souvent accordées aux nouvelles. Par rapport aux autres récits du recueil, ce cinquième se différencie clairement. Au lieu d'être centrée sur un moment ou un épisode plus ou moins restreint de la vie du personnage principal, cette narration offre à son lecteur l'intinéraire du jeune héros, permettant ainsi de suivre le parcours ce dernier dès sa jeune enfance jusqu'à son adolescence.

Plutôt que d'y voir exclusivement une diatribe contre la classe bourgeoise ou ses représentants, il serait intéressant de considérer certains des procédés mis en oeuvre par Sartre pour réaliser cet itinéraire dans la vie de Lucien. Par la suite nous verrons que l'univers imaginaire sartrien recèle plus de complexité et d'attraits qu'on ne le croit.

Nous nous intéresserons donc à l'une des thématiques clé de cette nouvelle, précisément celle qui régit son organisation narrative et il importe d'y attirer l'attention du lecteur. Souvent, en puisant dans les écrits sartriens afin d'y retirer quelques fragments par-ci par-là (en vue d'illustrer certaines affirmations, parfois péremptoires, sans tenir compte de l'ensemble du contexte d'où sont sortis lesdits fragments), on commet comme une injustice envers ces textes en détournant et en tordant ainsi leur signification. Le plus souvent celle-ci n'apparaît à son plein jour que dans son intégralité contextuelle. Dire, par exemple, que le thème dominant dans « L'Enfance d'un chef » serait la scatologie, nous semble passer à côté d'un aspect fondamental dans cette nouvelle. C. J. Harvey identifie l'emploi du grotesque et des détails scatologiques comme les traits dominants de cette nouvelle : « Sartre's grotesque imagery is not restricted to the sexual encounters between Lucien and Bergère, Berthe or

Maud. Equally disquieting to the reader anticipating a conventional work of fiction is Sartre's use throughout the story of scatological details.»[5]

Ce qui nous paraît capital ressort du fait que Sartre tisse admirablement toute une histoire complexe -- recouvrant des aspects individuels et collectifs -- autour d'un thème clé de sa philosophie. Par une narration habilement effectuée, il réussit à étager ce récit d'une petite tranche de vie d'un adolescent sur plusieurs niveaux de signification, allant de l'individu en question jusqu'à englober la société entière où il s'insère.

Ce foisonnement de sujets qui s'étalent à travers « L'Enfance d'un chef » explique en partie l'abondance et la diversité des études suscitées par cette nouvelle de Sartre. D'aucuns ont abordé ce récit sous son biais de provocation délibérée, voulue par l'auteur. D'autres, comme Harvey cité ci-dessus, joignent à cet aspect provocateur son contenu scatologique, voire grotesque.

Bien que ses divers aspects traités aient contribué à l'élucidation de la nouvelle en question, il semblerait qu'ils arrivent difficilement à rendre compte de sa cohérence textuelle. Chaque critique ou commentateur y puise pour relever les quelques éléments qui l'intéressent sans se soucier, nous paraît-il, de la façon dont lesdits éléments sont intégrés et fonctionnent comme parties intégrantes d'un tout qu'est l'œuvre littéraire. D'où la nécessité de revisiter cette nouvelle afin de souligner certains des procédés rhétoriques de narration employés par Sartre, ainsi que certains des éléments esthétiques de cette nouvelle qui ont passé inaperçus pour bien des commentateurs. Certes, certaines tentatives ont été faites à cet égard par quelques critiques. Mais nous

les trouvons peu satisfaisantes. C'est par exemple le cas de Doritt Cohn qui, dans « Narrated Monologue : Definition of a Fictional Style »[6], mentionne très brièvement un aspect de l'ironie de Sartre telle qu'elle est utilisée dans « L'Enfance d'un chef ». L'étude de Cohn est très restreinte et ne constitue pas un véritable travail consacré à l'ensemble de cette nouvelle. D'ailleurs, elle n'en a certainement pas la prétention puisqu'elle se penche sur un objectif générique, comme son titre l'indique. Accordant le dernier paragraphe à la nouvelle de Sartre, elle s'en sert pour illustrer un de ses principaux objectifs, l'ironie dans un cadre d'une discussion théorique générale.

A la différence du « Mur » où Sartre cède la parole à un narrateur qui y joue également le rôle de personnage principal, « L'Enfance d'un chef » est une narration à la troisième personne. L'auteur raconte lui-même les événements. Cependant, la narration n'y est pas moins rapprochée de la perspective du personnage central. Dès le premier paragraphe, il ne fait aucun doute que l'optique des événements racontés reste celle de Lucien. Notons toutefois qu'il s'agit d'une narration espiègle à la troisième personne où, dès la première phrase de la nouvelle, figure une inversion de la conscience narrative. Avec la phrase « Je suis adorable dans mon costume d'ange», on peut s'attendre à une lecture d'un récit à la première personne. Or c'est pourtant l'auteur qui reprend littéralement les propos de son personnage principal, des propos qui sont en fait issus d'une inversion chronologique. L'auteur nous transporte directement dans la conscience de son personnage de sorte que nous constations l'expression d'un sentiment ressenti par Lucien d'après les compliments que les invités de

ses parents lui adressent. La deuxième phrase constitue l'explication et la source de la première:

> « Je suis adorable dans mon petit costume d'ange. » Mme Portier avait dit à maman : « Votre petit garçon est gentil à croquer. Il est adorable dans son petit costume d'ange. » M. Bouffardier attira Lucien entre ses genoux et lui caressa les bras : « C'est une vraie petite fille, dit-il en souriant. Comment t'appelles-tu? Jacqueline, Lucienne, Margot? » Lucien devint tout rouge et dit : « Je m'appelle Lucien. » Il n'était plus tout à fait sûr de ne pas être une petite fille : beaucoup de personnes l'avaient embrassé en l'appelant mademoiselle, tout le monde trouvaient qu'il était si charmant avec ses ailes de gaze, sa longue robe bleue, ses petits bras nus et ses boucles blondes; il avait peur que les gens ne décident tout d'un coup qu'il n'était plus un petit garçon; il aurait beau protester, personne ne l'écouterait, on ne lui permettrait plus de quitter sa robe sauf pour dormir et le matin en se réveillant il la trouverait au pied de son lit et quand il voudrait faire pipi, au cours de la journée, il faudrait qu'il la relève, comme Nénette et qu'il s'asseye sur ses talons. Tout le monde lui dirait : Ma jolie petite chérie; peut-être que ça y est déjà, que je suis une petite fille; il se sentait si doux en dedans, que c'en était un petit peu écœurant [...].[7]

Par cet accès direct à l'intérieur de la conscience de Lucien, le lecteur est plongé dans le monde vécu du personnage. Sartre y lance comme une invite rhétorique au lecteur à entrer dans la tête de l'enfant pour contempler le monde des adultes qui l'entourent. Ce procédé de discours indirect libre, dont Sartre se servira amplement au cours de ce récit, lui assure de pouvoir faire la navette

entre la conscience de Lucien et son univers quotidien; c'est-à-dire de communiquer des observations à la fois sur l'intérieur et sur l'extérieur du personnage principal, permettant ainsi au lecteur de regarder se dérouler les événements à travers les yeux de Lucien.

D'emblée, dans cette introduction, Sartre pose et esquisse l'un des éléments qui marqueront son geste narratif – le mélange habile du comique et du sérieux. Il met en lumière la gaucherie des adultes, hôtes des parents de Lucien qui se trompent sur le sexe de ce dernier. Ils le méprennent pour une fille tout en lui attribuant presque un nom féminin : « Comment t'appelles-tu ? Jacqueline, Lucienne, Margot ? » Lucien est considéré comme un jouet pour le jeu et pour le plaisir de ces invités. L'auteur s'inspire ici de certains épisodes qui se produisaient au sein de sa propre famille. Une trentaine d'années après la parution de cette nouvelle, Sartre racontera de pareils épisodes dans *Les Mots*, ayant cette fois, comme personnage principal, l'auteur lui-même. Chez son grand-père Charles Schweitzer, Sartre nous dit que « Poulou », l'enfant choyé que fut Sartre, se voyait traiter d'objet d'adoration : « J'ai la liberté princière de l'acteur qui tient son public en haleine et raffine sur son rôle. On m'adore, donc je suis adorable.»[8] Plus précisément il y eut une occasion semblable à celle décrite dans ce paragraphe d'ouverture de « L'Enfance d'un chef ». Sartre raconte dans son autobiographie que lors de l'anniversaire de l'Institut des langues vivantes de Charles Schweitzer, « [t]ous ces invités comprennent qu'il faut s'extasier sur mes mérites, ils me tripotent docilement : [...] en robe de mousseline bleue, avec des étoiles dans les cheveux, des ailes, je vais de l'un à l'autre offrant des

mandarines dans une corbeille, on se récrie : 'C'est réellement un ange!'.»[9] Donc les termes « adorable » et « ange » employés dans la nouvelle rappellent certains de ces souvenirs d'enfance de l'auteur.[10]

Retenons toutefois que le ton ici (dans la nouvelle) est mi-plaisant et mi-ironique. Le fait que les invités des parents de Lucien se soient trompés sur le sexe du personnage central, a de quoi amuser le lecteur. Cependant, il n'en va pas de même pour Lucien. A l'encontre de l'expérience personnelle de Sartre qui tirait grand profit de la sollicitation des hôtes de ses grands-parents (dans la mesure où l'on se fie à sa narration), en y trouvant le moyen de prolonger la comédie familiale, le cas de Lucien est bien différent. Son identité en sort mise en doute, du moins de son point de vue d'enfant. C'est donc une source d'angoisse. D'où l'emploi mi-ironique par Sartre. Egalement sur le plan narratif, Sartre s'en sert pour y introduire, pour esquisser dès cette ouverture, le leitmotiv, la grande thématique qui s'étalera tout au long du récit -- la problématique de l'authenticité/inauthenticité personnelle. Son attitude à l'égard de son personnage est sans doute critique, voire moqueuse. En effet, cette nouvelle gravite autour des efforts de Lucien pour se chercher une personnalité, pour se façonner d'après les opinions des gens de son entourage. Avec ces méprises, ces malentendus, l'auteur nous lance dans le monde de Lucien qui sera marqué d'échecs spectaculaires à cet égard.

On se rappellera le traitement sartrien dans *L'Etre et le néant* des rapports intersubjectifs, rapports qui s'avèrent des plus difficiles. Ce qui est illustré par la fameuse réplique dans *Huis clos* : « L'enfer, c'est les autres! » Une réplique qui a

souvent été mal interprétée par de nombreux commentateurs de Sartre. Il faudrait donc élucider au passage ce que Sartre entendait par cela. En 1965, il s'est servi de l'occasion de l'enregistrement sur disque de sa pièce de théâtre pour en expliciter le sens. Dans la préface à cette édition spéciale, il précise :

> J'ai voulu dire : l'enfer, c'est l'autre. Mais "l'enfer, c'est les autres" a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donnés de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente en moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous.[11]

Cette précision de Sartre, en plus de clarifier le sens de la fameuse réplique de Garcin, résume en fait la situation que va vivre Lucien. Tant qu'il recherchera son vrai moi à travers le regard d'autrui -- fût-il celui de ses parents ou des connaissances de ses parents (tels les invités qui figurent au premier paragraphe mentionné) ou encore ses amis d'école -- le parcours de ce personnage sera incertain et il se retrouvera dans un dilemme. Quand bien même les autres lui témoigneraient des égards, il n'en ressortirait pas moins lésé ; en effet, il ressemblera à un objet façonné d'après les impressions ou intentions des autres. Ses difficultés seront exacerbées lorsque les gens de son entourage oeuvreront à ses dépens, comme Bergère qui tire parti de sa naïveté, de sa crédulité.

C'est en ce sens que, dès le début de la nouvelle, le ton de l'auteur est teinté d'ironie. Notons aussi que le titre même y fait déjà allusion. « L'Enfance d'un chef, » comme titre, laisserait supposer chez le lecteur les conditions d'émergence d'un personnage remarquable, voire précoce. Or l'histoire de Lucien ne révèle que la médiocrité puisqu'elle évoque celui qui, par mauvaise foi, fuit sa liberté pour se réfugier dans des rôles familiaux et sociaux qui lui sont imposés par les autres; il finira en fait par devenir un vrai « salaud ». Michel Rybalka indiquait à juste titre, dans une note accompagnant la nouvelle dans l'édition Pléiade, cet aspect ironique du titre en constatant que : « 'L'Enfance d'un chef' [...] pourrait aussi bien s'appeler 'Comment on devient un salaud, ou pour paraphraser à la fois Joyce et Dylan Thomas : 'Portrait du chef en jeune chien'.»[12]. D'ailleurs, considéré sous cet angle ironique, le titre serait même comique. Sa nature d'oxymoron sauterait aux yeux : 'enfance' juxtaposé avec

'chef' crée un drôle de contraste. D'ordinaire un chef fait autorité tandis que l'enfance rappelle l'impuissance, l'immaturité. D'où l'on pourrait reconstruire l'intention ironique que laisse transparaître l'auteur.

L'authenticité-l'inauthenticité:

Certaines précisions s'imposent ici. La thématique de l'authenticité-inauthenticité est intimement liée à la problématique de la mauvaise foi qui occupe une place importante dans les oeuvres sartriennes, une importance soulignée par le fait que Sartre lui consacre tout un chapitre dans *L'Etre et le néant*. Or le traitement sartrien de cette problématique tel qu'il l'effectue dans cet ouvrage philosophique n'est certainement pas des plus simples. La difficulté est, en partie, due au fait que ce qui paraît ressortir clairement de l'étude de Sartre ne constitue en fait, à bien des égards, qu'une illustration, par des exemples typiques puisés dans la vie quotidienne, d'un concept très complexe, parfois défini énigmatiquement comme une sorte de jeu de glaces où un sujet se donne comme objectif de se réaliser sur le mode de « n'être pas ce qu'on est » ou de sorte qu'il ne soit pas ce qu'il est, sur le mode d'« être ce qu'on est ».[13] A cet égard Adrian Mirvish remarque à juste titre que : « This fact has promoted misunder-standing in the literature, in that we have been given descriptions and not explanations of the phenomenon at hand.»[14] Cette complexité fait que ceux qui se sont donné la tâche de parler de la mauvaise foi, au sens sartrien, se sont vus dans la nécessité de suivre l'exemple de Sartre – se borner à la description des exemples donnés du phénomène en question. C'est le cas de Michel Contat

qui dit : « I believe that [...] he [Sartre] gave everyone a concrete idea of authenticity, which is composed of many complex and difficult elements but first and foremost requires the total absence of playacting.»[15]

En plus de la notion de jeu de comédie à laquelle Contat faisait allusion, nous y inclurons toute activité d'hypocrisie intérieure que l'on essaye de camoufler par diverses méthodes, ou tout acte de duplicité extérieure repérée chez les autres derrière laquelle on aperçoit des motifs ignobles. Pour éclairer ce terme important, nous aurons recours aux *Réflexions sur la question juive*[16], où Sartre aborde également la problématique de l'authenticité-inauthenticité.

« L'authenticité» au sens sartrien ne saurait se comprendre sans le relier à son concept fondamental de « situation » que nous avons présenté schématiquement dans notre introduction. Les *Réflexions sur la question* juive permettent cependant de le cerner plus exactement tant sur le plan théorique que pratique.[17]

L'être humain, selon Sartre, se définit par rapport à sa situation qui n'est autre que le « tout synthétique avec sa situation biologique, économique, politique, culturelle, etc. [...] » et « qui le forme et décide de ses possibilités [...] » mais dont il a la prérogative de préciser le « sens en se définissant dans et par elle ». Autrement dit, être en situation, « cela signifie se choisir en situation.»[18] Se choisir ainsi implique sans doute certaines difficultés. Selon Sartre, la prise de conscience de ce constat entraîne de l'angoisse, car elle aboutit à « découvrir que le monde est mal fait [... que] alors il faudrait inventer, modifier et [que] l'homme se retrouverait maître de ses propres destinées, pourvu d'une

responsabilité angoissante et infinie.»[19] L'authenticité ou l'inauthenticité découle de la manière dont on affronte cette condition inéluctable de l'homme. La liberté qui assume ses responsabilités relèverait de l'authenticité, alors que l'inauthenticité (la mauvaise foi, ou « la liberté à rebours ») consisterait à se dérober à toutes ses responsabilités.[20]

Les différentes analyses que fait Sartre dans cet ouvrage – les portraits de l'antisémite, du soi-disant défenseur du Juif, du Juif inauthentique – montrent, d'une part, à quel point Sartre s'inspire des expériences concrètes tirées de l'histoire de son temps.

D'autre part, elles offrent l'éclairage nécessaire pour l'objectif que nous visons à travers notre présent chapitre. D'une certaine façon, « L'enfance d'un chef » anticipe les *Réflexions sur la question juive*. Le premier texte aborde déjà fictivement ce que le dernier reprendra théoriquement plus tard (cf. le chapitre « Le portrait de l'antisémite »). Ce qui reflète, dirons-nous au passage, un des aspects de la profonde unité qui relie les oeuvres sartriennes.

Ceci dit, quels sont donc les différents niveaux où la problématique de l'inauthenticité se déploie dans cette nouvelle? Nous nous proposons de les aborder en trois temps : d'abord, au sein de la famille de Lucien; ensuite, chez Lucien lui-même; et enfin, chez Bergère.

Les Fleurier:

Au sein de la famille de Lucien, le jeu de comédie domine la situation. Les adultes de son entourage sont tous livrés à ce jeu inauthentique. Ses parents se

cachent dans des rôles tout faits sans se soucier d'y apporter des réflexions personnelles, si bien qu'ils finissent par se montrer tous les deux ridicules aux yeux de l'enfant qu'ils tentent de choyer :

> A partir de ce jour Lucien fut persuadé qu'elle [sa mère] jouait la comédie et il ne dit plus jamais qu'il l'épouserait quand il serait grand. Mais il ne savait trop quelle était cette comédie : il se pouvait que des voleurs, la nuit du tunnel, soient venus prendre papa et maman dans leur lit et qu'ils aient mis ces deux-là à leur place. Ou bien alors c'étaient bien papa et maman pour de vrai, mais dans la journée ils jouaient un rôle et, la nuit, ils étaient tout différents. Lucien fut à peine surpris, la nuit de Noël, quand il se réveilla en sursaut et qu'il les vit mettre les jouets dans la cheminée. Le lendemain ils parlèrent du père Noël et Lucien fit semblant de les croire : il pensait que c'était dans leur rôle; ils avaient dû voler les jouets. Au mois de février, il eut la scarlatine et s'amusa beaucoup.[21]

Suite à un rêve troublant, où Sartre emploie avec ironie une des notions de la psychanalyse freudienne, -- « la scène primitive » ou « scène originaire » -- Lucien commence à s'apercevoir du décalage entre les apparences et la réalité de ses parents. Couché dans la chambre de ses parents, Lucien a, une nuit, un rêve où il aurait vu ses parents faire l'amour. Ce rêve lui cause une telle anxiété qu'il « eut peur et poussa un cri : le tunnel disparut ». Sa mère, qui vient d'être effrayée par le cri de son fils, lui demande ce qu'il a. Lucien lui ment et dit : « Je m'amuse ». Mais l'effet en est considérable: « Maman sentait bon mais il avait peur qu'elle ne le touchât : elle lui paraissait drôle, papa aussi, du reste. Il décida

qu'il n'irait plus jamais dormir dans leur chambre.»[22] C'est suite à cette expérience cauchemardesque que l'optique de Lucien à l'égard de ses parents se transforme à l'insu de ces derniers. Il soupçonnera dès lors la réalité qui se cache derrière les jeux d'apparences de ses parents.

Une remarque s'impose ici sur le rapport ambigu qu'entretenait Sartre avec les concepts freudiens. D'un côté, Sartre n'hésitait pas à décrier ces notions de la psychanalyse freudienne --telles l'inconscient, la répression-- en les qualifiant de réductrices. De l'autre, Sartre s'en servait dans certains de ses écrits. Une note au bas de page dans *L'Imaginaire* indique l'attitude ambivalente de Sartre envers la psychanalyse : « Le cas de M^lle^ H est d'ailleurs très intéressant, on ne peut que regretter que la psychanalyse l'ait écrasé sous son interprétation massive, prétentieuse et absurde.»[23] Ce rapport ambigu est souligné par Douglas Kirsner dans les termes suivants:

> Sartre has often criticized psychoanalysis for its stereotyped use of categories as labels, as though psychoanalytic categories were final explanations. Sartre's work is antipsychological insofar as psychology is seen as stripping responsibility from us and placing it somewhere else in the past, i.e. insofar as it is reductionist. Yet Sartre himself uses psychological categories in a nonreductionist way in his works on Genet and Flaubert : it is difficult to discuss the singularity of an individual which includes experience of childhood without it. Sartre's ambivalence about psychoanalysis does not prevent his using a similar approach in his later works, although it is neither stereotyped nor reductionist.[24]

Ceci dit, il reste cependant que, en gros, l'attitude dominante adoptée dans « L'Enfance d'un chef » demeure très critique. Sartre y tient rigueur à la théorie freudienne.

La comédie familiale chez les Fleurier n'est pas limitée au cadre intime de la famille. Elle se manifeste également lors des réceptions pour leurs amis. Invités d'honneur, ces derniers s'ingénient à témoigner de l'intérêt et de l'affection envers Lucien. Le narrateur nous décrit certains de ces moments avec les invités:

> Ces jours-là beaucoup de dames venaient voir maman et il y en avait toujours deux ou trois qui étaient en deuil; Lucien aimait les dames en deuil surtout quand elles avaient de grands pieds. D'une manière générale il se plaisait avec les grandes personnes parce qu'elles étaient si respectables – et jamais on n'a envie de penser qu'elles s'oublient au lit ni à toutes ces choses que font les petits garçons parce qu'elles ont tellement d'habits sur le corps et si sombres, on ne peut pas imaginer ce qu'il y a dessous. Quand elles sont ensemble, elles mangent de tout et parlent et leurs rires mêmes sont graves, c'est beau comme à la messe. Elles traitaient Lucien comme un personnage. Mme Couffin prenait Lucien sur ses genoux et lui tâtait les mollets en déclarant : « C'est le plus joli petit mignon que j'aie vu. » [...] Mme Besse était une grande et forte femme avec une petite moustache. Elle renversait Lucien, elle le chatouillait en disant : « Ma petite poupée. » Lucien était ravi, il riait d'aise et se tortillait sous les chatouilles; [...] Et parfois Mme Besse disait : « Est-ce qu'elle parle, ma poupée ? » et elle lui pressait tout à coup l'estomac. Alors Lucien faisait semblant d'être une poupée

mécanique, il disait : « Couic » d'une voix étranglée et ils riaient tous les deux.[25]

Le narrateur semble vouloir miner le « sérieux », le code social qui caractérisent la recontre de ces personnages bourgeois. A travers l'optique de Lucien, le regard porté sur les invités se révèle peu flatteur : il se pourrait que ces grandes personnes « s'oublient au lit », comme le font les enfants ; Mme Besse porte « une petite moustache », etc. D'autre part, ces moments de rencontre se soldent souvent par un échec du point de vue du jeune personnage, comme le montre cet épisode d'incompréhension mutuelle, ou de malentendu entre Lucien et le curé :

> M. le curé, qui venait déjeuner à la maison tous les samedis, lui demanda s'il aimait bien sa maman. Lucien adorait sa jolie maman et son papa qui était si fort et si bon. Il répondit : « Oui » en regardant M. le curé dans les yeux, d'un petit air crâne, qui fit rire tout le monde. M. le curé avait une tête comme une framboise, rouge et grumeleuse, avec un poil sur chaque grumeau. Il dit à Lucien que c'était bien et qu'il fallait toujours bien aimer sa maman; et puis il demanda qui Lucien préférait de sa maman ou du bon Dieu. Lucien ne put deviner sur-le-champ la réponse et il se mit à secouer ses boucles et à donner des coups de pieds dans le vide en criant : « Baoum, tararaboum » et les grandes personnes reprirent leur conversation comme s'il n'existait pas.[26]

Ces deux passages mettent en relief quelques éléments de la comédie jouée par les adultes autour de Lucien. Celui-ci sait très bien que ces adultes ne sont pas sincères dans leurs jeux; ils n'y jouent qu'un rôle pour plaire à leurs hôtes. Cette prise de conscience par Lucien du caractère de comédie de leurs jeux avec lui

est signalée par le fait que Lucien décide sciemment d'y prendre part : « Alors Lucien faisait semblant d'être une poupée mécanique [...] ». C'est tout un jeu de rôle auquel les adultes se livrent et dont ils attendent l'acquiescement total de la part du garçon : se montrer sage et ne pas gêner l'entourage par des conduites insolites. Le caractère artificiel de leurs interactions avec l'enfant se manifeste dès le moment où Lucien refuse de coopérer. Celui-ci devrait accepter ce jeu de comédie, sans quoi il y a mutisme ou abandon. C'est d'ailleurs ce qui arrive lorsque M. le curé lui pose une question embarrassante à laquelle il semble moins préparé et dont une réponse sincère, et impossible de sa part, aurait peut-être incommodé tout le monde. Ce qui coupe tout court l'interaction avec les invités, coupure signalée par le fait qu'ils tournent immédiatement la page et feignent de ne plus reconnaître la présence de Lucien.

L'inauthenticité des parents de Lucien se montre aussi à travers les rôles sociaux dans lesquels ils se sont encroûtés. La mère se range bien dans son rôle de femme bourgeoise; elle est complètement passive, soumise à l'autorité apparemment infaillible de son mari. Tout au long de la nouvelle elle arrive à peine à faire preuve de sa liberté d'un être à part entière. Elle consentira passivement aux intentions de son mari pour guider le destin de leur fils en le préparant à devenir un « chef » comme lui. Ce qui est plus surprenant, c'est que sa position de passivité devient comme sa raison d'être. La condition de Mme Fleurier est emblématique de celles de toutes ses semblables. Leur destin est inséparablement soudé avec celui de leurs maris. Le narrateur laisse entrevoir cette inauthenticité dans leur vie en rapportant le sentiment d'inquiétude qu'elles

ressentent lorsqu'une amélioration des conditions de travail apporte une certaine augmentation du pouvoir d'achat chez les travailleurs:

> Le père Bouligaud [un des ouvriers dans l'usine de M. Fleurier] était mort et la mentalité des ouvriers de M. Fleurier avait beaucoup changé. Ils touchaient à présent de gros salaires et leurs femmes s'achetaient des bas de soie. Mme Bouffardier citait des détails effarants à Mme Fleurier :
> « Ma bonne me racontait qu'elle voyait hier chez le rôtisseur la petite Ansiaume, qui est la fille d'un bon ouvrier de votre mari et dont nous nous sommes occupés quand elle a perdu sa mère. Elle a épousé un ajusteur de Beaupertuis. Eh bien, elle commandait un poulet de vingt francs! Et d'une arrogance! Rien n'est assez bon pour elles; elles veulent avoir tout ce que nous avons. »[27]

N'ayant aucun souci d'œuvrer pour la concrétisation de leur liberté, ces femmes se cantonnent dans la possession de biens matériels pour donner du sens à leur vie. D'autre part, la seule possession ne saurait les satisfaire. Les biens en question ne devraient pas se retrouver chez les autres femmes de classe inférieure à la leur. En effet, elles tiennent à perpétuer un système de classe, de snobisme. Cet exemple de la jalousie de ces dames bourgeoises illustre aussi leur manque d'authenticité dans le sens où elles refusent la réciprocité; elles ne parviennent pas à imaginer des relations de réciprocité humaine entre elles et les femmes des ouvriers de leurs maris.

M. Fleurier lui-même trouve que ce rôle de « chef » lui sied bien. D'ailleurs cela lui procure des avantages et des privilèges qui se répercutent même en

dehors du cadre familial. Par exemple, il est rappelé du front à cause de ses fonctions de « chef »: « M. Fleurier revint au mois de mars parce que c'était un chef et le général lui avait dit qu'il serait plus utile à la tête de son usine que dans les tranchées comme n'importe qui.»[28] Ces privilèges contribuent à lui masquer sa vraie position sociale de bourgeois privilégié dont la richesse est assurée par le travail des pauvres ouvriers de son usine.

La conversation qu'il entame sur ce dernier sujet est révélatrice pour ce qui est de sa mentalité, et mérite donc de s'y attarder un peu afin de mettre en relief le caractère d'inauthenticité de ce père industriel, et l'aspect de l'ironie de la narration employée par Sartre.

> Le dimanche était une éclaircie. Les brouillards se déchiraient quand Lucien se promenait avec papa sur la route de Paris. Il avait son beau costume marin et on rencontrait des ouvriers de papa qui saluaient papa et Lucien. Papa s'approchait d'eux et ils disaient : « Bonjour, monsieur Fleurier » et aussi « Bonjour, mon petit monsieur ». Lucien aimait bien les ouvriers parce que c'étaient des grandes personnes mais pas comme les autres. D'abord ils l'appelaient : monsieur. Et puis ils portaient des casquettes et ils avaient de grosses mains aux ongles ras qui avaient toujours l'air souffrantes et gercées. Ils étaient respectables et respectueux. [...] Une fois, au retour de la promenade, papa prit Lucien sur ses genoux et lui expliqua ce que c'était qu'un chef. Lucien voulut savoir comment papa parlait aux ouvriers quand il était à l'usine et papa lui montra comment il fallait s'y prendre et sa voix était toute changée. « Est-ce que je deviendrai aussi un chef? demanda Lucien. – Mais bien sûr, mon bonhomme, c'est pour cela que je t'ai fait. – Et à qui est-ce que je commanderai ? – Eh bien, quand je

> serai mort, tu seras le patron de mon usine et tu commanderas à mes ouvriers. – Mais ils seront morts aussi. – Et bien, tu commanderas à leurs enfants et il faudra que tu saches te faire obéir et te faire aimer. – Et comment est-ce que je me ferai aimer, papa? » Papa réfléchit un peu et dit : « D'abord il faudra que tu les connaisses tous par leur nom. »[29]

Cet extrait représente ce que l'on pourrait appeler une leçon pratique et théorique de ce que c'est que d'être 'chef' au sens négatif où Sartre l'entend. Découlant des rapports sociaux, être 'chef' serait d'occuper une place au sommet de la hiérarchie sociale tout en justifiant ce privilège par une argumentation fondée sur des droits exclusifs que l'on s'approprie de mauvaise foi. C'est aussi traiter avec condescendance, voire avec irrespect, tous ceux qui occupent les rangs inférieurs. L'attitude de Lucien, à laquelle nous reviendrons plus loin, consiste à rechercher chez autrui des indications favorables à son moi. C'est également une marque de son inauthenticité que de prétendre aimer bien les ouvriers de son père; mais il apparaît clairement qu'il les aime bien pour des raisons douteuses: leur condition de soumission et de souffrance. De son côté, le père représente un exemple typique du « salaud » sartrien. Sa raison d'être consiste exclusivement en des droits dont il jouit. Il n'est rien d'autre en dehors de ces droits, en conséquence de quoi sa vision du monde se trouve bornée. Et qui plus est, il use de son autorité de père pour imposer sa volonté à son fils, lui entravant ainsi les libertés d'un individu à part entière: « Mais, bien sûr, mon bonhomme, c'est pour cela que je t'ai fait. » De même, il n'envisage aucune

possibilité d'expression, d'épanouissement personnel pour ses travailleurs puisque, à ses yeux, ces derniers resteraient à jamais sous sa tutelle. La leçon qu'il inculque à son fils, c'est celle où il manque de réciprocité dans les rapports interpersonnelles. Lucien est sommé de concevoir les relations sociales sous le seul angle des rapports de domination, et non pas sous celui d'égal à égal, comme celui de « [t]out un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui ».[30] Sartre joue sur cette vision tordue de M. Fleurier à travers la question de Lucien, question formulée avec une naïveté mi-amusante et mi-ironique: « Et à qui est-ce que je commanderai? [...] Mais ils seront morts aussi. »

A travers ce passage, nous retrouvons un autre exemple du dédoublement de la voix narrative. La voix du jeune personnage est mêlée avec celle du narrateur. Ce qui nous permet encore une fois de faire la navette entre la conscience de Lucien -- tel qu'il vit les événements -- et celle du narrateur qui constate et narre ces mêmes événements : « Les brouillards se déchiraient quand Lucien se promenait avec papa sur la route de Paris. [...] on rencontrait des ouvriers de papa qui saluaient papa et Lucien [...].»[31]

Par ailleurs, ne peut-on relever ici certains éléments d'inauthenticité chez ces travailleurs? Il paraîtrait, d'une certaine perspective, que leur rencontre avec le petit Lucien leur inspire le type de jeu de comédie que le narrateur semble mettre en évidence au début de la nouvelle: « Papa s'approchait d'eux et ils disaient : 'Bonjour, monsieur Fleurier' et aussi 'Bonjour, mon petit monsieur'. Lucien aimait bien les ouvriers parce que c'étaient des grandes personnes mais

pas comme les autres. » Vu la façon dont ils saluent le petit Lucien, il y a raison de croire ici que les ouvriers se glissent imperceptiblement dans un rôle de subalternes respectueux se complaisant dans une obséquieuse attitude à l'égard du fils de leur patron. Aussi leur sincérité pourrait-elle se voir mise en cause. Or Lucien ne se rend pas compte de cela dans le comportement des ouvriers. Ce qui laisserait supposer, soit que le jeune personnage n'est pas à même de percer ce jeu de comédie des ouvriers, ou soit que le narrateur donne par là un signe de sa tentative d'entamer une subversion de la voix quasi-autobiographique de la nouvelle.

Pour ce qui est de l'inauthenticité de M. Fleurier, elle se montre aussi à travers le mythe qu'il se construit au sujet de ses rapports avec ses ouvriers. Il prétend oeuvrer pour le bénéfice de ces derniers, tout en sacrifiant ses propres profits. Or on s'aperçoit que c'est le travail des ouvriers qui lui assure une vie de privilèges:

> Ils eurent de longues conversations sur les devoirs du patron et M. Fleurier lui montra que la propriété n'était pas un droit mais un devoir : « Qu'est-ce qu'ils viennent nous embêter avec leur lutte de classes, dit-il, comme si les intérêts des patrons et des ouvriers étaient opposés! Prends mon cas, Lucien. Je suis un petit patron, ce qu'on appelle un margoulin dans l'argot parisien. Eh bien! Je fais vivre cent ouvriers avec leur famille. Si je fais de bonnes affaires, ils sont les premiers à en profiter. Mais si je suis obligé de fermer l'usine, les voilà sur le pavé. *Je n'ai pas le droit*, dit-il avec force, de faire de mauvaises affaires. Voilà ce que j'appelle, moi, la solidarité des classes. »[32]

Sartre, semble-t-il, parodie à travers les propos de M. Fleurier une certaine argumentation de la classe patronale. Car il n'est pas sûr que les rapports de M. Fleurier avec ses ouvriers soient fondés, comme il se les représente, sur un dévouement de sa part. M. Fleurier détourne en quelque sorte le sens de 'solidarité des classes.' La condescendance dont il témoigne envers ses ouvriers rend presque inacceptable son sens, dans la pratique, du terme 'solidarité des classes.' Dans sa tentative d'apprendre à son fils à être un vrai industriel, il l'incite à refuser le respect réciproque que l'on pourrait supposer comme le principe fondamental des relations humaines. D'autre part, on sent derrière ses propos une fausse note – un raisonnement qui cherche à justifier une certaine relation sociale hiérarchique lui garantissant une vie de bien-être, sinon de luxe. Le narrateur tirerait-il profit de la situation de Monsieur Fleurier, un industriel qui se voit dans un contexte où il est obligé de simplifier les principes de ses activités afin de les rendre compréhensibles à son jeune fils ?

Cependant, Sartre reprendrait plus tard ce même thème dans *Les Séquestrés d'Altona*, cette fois tout en donnant une vision plus nuancée et honnête à l'industriel. L'argumentation s'avère en l'occurrence plus solide et valide. Cette pièce met en scène, entre autres, une pareille relation entre un père industriel et son fils à qui le père entend léguer l'entreprise. Contrairement à la quasi-caricature de Monsieur Fleurier, et bien que l'on puisse y discerner une pointe d'ironie dans le traitement sartrien de l'industriel von Gerlach, on note cependant dans cette pièce que l'optique, le raisonnement de l'industriel est plus complexe, donc plus nuancé:

> Le Père: Mon pauvre petit! Je voulais que tu mènes l'Entreprise après moi. C'est elle qui mène. Elle choisit ses hommes. Moi, elle m'a éliminé : je possède mais je ne commande plus. Et toi, petit prince, elle t'a refusé du premier instant : qu'a-t-elle besoin d'un prince? Elle forme et recrute elle-même ses gérants. [...] Je t'avais donné tous les mérites et mon âpre goût du pouvoir, cela n'a pas servi. Quel dommage! [...] Mais je t'ai fait monarque; aujourd'hui cela veut dire : propre à rien.[33]

Cette réplique du père von Gerlach à son fils Frantz témoigne aussi d'un effort sartrien pour ironiser sur l'industriel en tant que membre de la bourgeoisie. Le père, qui a beaucoup oeuvré pour bâtir son entreprise se trouve, par des circonstances historiques particulières, en situation de collusion avec un régime nazi. Cette collusion a pour effet de souiller sa réputation. D'ailleurs son fils, engagé (comme suite à un « arrangement » entre le père et le régime nazi pour protéger ce même fils coupable d'avoir aider un juif à s'évader) dans les campagnes militaires auprès de ce régime, en est sorti avec de graves séquelles qui lui gâchent toute possibilité d'assumer le contrôle de l'entreprise familiale. Rongé par une folie qui est issue de ses activités de tortionnaire durant la guerre, Frantz sombre dans une totale incapacité. Les efforts de son père pour l'inspirer à devenir « monarque » n'ont fait que de le rendre lâche, devenant enfin un homme ruiné par les remords de ses actes vils passés et dont il ne peut plus se déprendre.

Sartre, représentation surréaliste et le personnage de Bergère :

Pour ce qui est de l'inauthenticité chez le personnage de Bergère, il est quasi impossible de discuter de la représentation sartrienne de ce personnage sans au préalable expliciter certains aspects des rapports de Sartre avec le surréalisme. Ceci d'autant plus que, comme le remarque Rybalka, « le portrait de Bergère est pour beaucoup dans l'hostilité que les surréalistes ont toujours manifestée à Sartre, malgré les déclarations favorables que fit à certains moments André Breton.»[34] Rybalka cite Sartre précisant le caractère purement fictif de son personnage, attribuant au phénomène de la mode le surréalisme de Bergère. Cependant, malgré les précisions de Sartre, le portrait qu'il dresse du phénomène relève d'une attitude plus profonde qu'il ne le croit. En fait, Michel Beaujour met le doigt sur cette attitude sartrienne en la formulant rhétoriquement : « the ruthless criticism of surrealism [par Sartre] – might it not be his own way of exorcizing his own unavowed complicity with a movement in which he, as a mature man, had come to see the embodiment of adolescent revolutionary illusions? »[35] Beaujour montre bien certains des points de désaccord entre Sartre et les surréalistes ainsi que les contradictions inhérentes dans l'attitude de Sartre. Cependant, sur les complicités que Sartre aurait visées à exorciser par ces critiques acerbes du mouvement surréaliste, Beaujour s'explique peu. De notre côté, nous préférerons parler plutôt de critique motivée par ce que Sartre aurait considéré comme des fondements erronés du mouvement et d'incompatible avec sa vision du monde ou sa propre philosophie.

Sans prétendre faire une analyse détaillée de ce rapport complexe de Sartre avec le surréalisme, nous nous contenterons ici d'en esquisser les points cruciaux afin de relever l'éclairage qui nous sera nécessaire pour mettre en lumière l'essentiel de la représentation sartrienne de Bergère et du surréalisme dans « L'Enfance d'un chef ». Le premier de ces éléments touche à l'existence problématique de l'inconscient sur lequel les surréalistes accordent une grande importance. Comme disait Breton dans son *Manifestes du surréalisme* de 1924, il faut se soustraire au « règne de la logique » parce que le « rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience » alors que les « fins logiques, par contre, nous échappent ». Pour sortir de l'impasse à laquelle conduit la raison, il préconise le recours aux « découvertes » de Freud:

> Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison.[36]

A partir de ce raisonnement, les surréalistes privilégieront les recours aux rêves et à l'écriture automatique et à tout autre artifice relevant de l'inconscient au sens freudien. Or Sartre rejette l'inconscient tel que le conçoit et l'emploie Freud: « [...] je suis convaincu que les complexes existent, mais je ne suis nullement certain qu'ils ne soient pas structurés.»[37] Pour lui, les surréalistes minent d'emblée le fondement de leur doctrine en la fondant sur l'inconscient :

> C'est qu'en effet, par la distinction du « ça » et du « moi », Freud a scindé en deux la masse psychique. Je suis moi, mais je ne suis pas ça. Je n'ai point de position privilégiée par rapport à mon psychisme non conscient. [...] Pour avoir rejeté l'unité consciente du psychique, Freud est obligé de sous-entendre partout une unité magique reliant les phénomènes à distance et par delà les obstacles, comme la participation primitive unit la personne envoûtée et la figurine de cire façonnée à son image. La « Triebe » inconsciente est affectée par participation du caractère, « refoulée » ou « maudite », qui s'étend tout à travers elle, la colore et provoque magiquement ses symbolisations. Et semblablement, le phénomène conscient est tout entier coloré par son sens symbolique, bien qu'il ne puisse appréhender ce sens par lui-même et dans la claire conscience.[38]

En plus, en 1970, dans une interview accordée à *New Left Review*, interview reproduite dans *Le Nouvel Observateur*, le 26 janvier 1970 et dans *Situations IX*, Sartre décriera le manque de rigueur dans la théorie psychanalytique. Certains

concepts psychanalytiques lui semblent flous en ce sens que leurs significations sont variables selon le gré des analystes:

> La théorie psychanalytique est donc une pensée "molle". Elle ne s'appuie pas sur une logique dialectique. [...] Dans l'œuvre de beaucoup d'analystes -- en tout cas des premiers analystes --, il y a toujours cette ambiguïté fondamentale : l'inconscient est d'abord *une autre conscience*, puis, le moment d'après, *autre que la conscience*. Et ce qui est autre que la conscience devient un simple mécanisme. [39] (Souligné par Sartre)

Les reproches de Sartre ne se limitent pas pour autant aux fondements théoriques du surréalisme, il les étend également aux produits concrets qui en résultent. En effet, il met en cause l'utilité de la forme de révolte choisie par les surréalistes :

> De même, ce qui me paraît essentiel dans l'activité surréaliste c'est la descente de l'esprit négatif *dans le travail* : la négativité sceptique *se fait concrète*; les morceaux de sucre de Duchamp aussi bien que le loup-table, ce sont des *travaux*, c'est-à-dire précisément la destruction concrète et avec effort de ce que le scepticisme détruit seulement en parole. [...] Le surréalisme, empruntant sa méthode à l'analyse bourgeoise, inverse le processus : au lieu de détruire pour construire, c'est pour détruire qu'il construit. La construction est toujours aliénée, chez lui, elle se fond dans un processus dont la fin est l'anéantissement.[40] (Souligné par Sartre)

Pour Sartre, donc, la révolte surréaliste serait en quelque sorte une révolte anti-authentique. Elle est fondée sur l'inauthenticité puisqu'elle ne respecte pas le vrai principe d'une révolte ou révolution authentique, principe que Sartre allait préciser ainsi : « Le but du révolutionnaire est de changer l'organisation de la société. Et pour cela il faut sans aucun doute détruire le régime ancien mais cela ne saurait suffire : avant tout il convient de construire un ordre nouveau.»[41]

Ces deux précisions, illustrant la position sartrienne vis-à-vis des manifestations liées au mouvement surréaliste ou à Freud, nous permettent de rendre compte d'un aspect non-négligeable de « L'Enfance d'un chef », notamment en ce qui concerne le personnage de Bergère. Notons d'abord le parcours qui mène Lucien à ce personnage. C'est grâce à son contact avec son ami de lycée, Berliac, que Lucien fait la connaissance de Bergère. La critique voilée du surréalisme y est déjà amorcée d'une manière comique par Sartre dans le portrait qu'il dresse de Berliac et dans la représentation des tentatives littéraires de celui-ci. Cette critique voilée présente une forme de comique particulier.

C'est le comique entraîné par les idées, les réflexions associées à une certaine école de pensée ou de mode à partir de laquelle quelques personnages sartriens raisonnent. Dans «L'Enfance d'un chef », ces idées empruntées par les personnages sont appliquées avec une telle maladresse que le lecteur n'en retire qu'une impression risible. Le comique dans ce cas découle du fait que ces personnages essayent de guider leurs pas dans la vie selon les préceptes de ces écoles ou courants de pensée mal compris. Ils finissent par agir avec

maladresse dans la vie quotidienne. Et leur gaucherie se révèle facilement à leurs interlocuteurs. C'est le cas de Lucien et de son ami, Berliac, qui tous deux se mettent, après des lectures des ouvrages de Freud, à s'auto-psychanalyser: « Ils prirent l'habitude d'interpréter leurs rêves et jusqu'à leurs moindres gestes; Berliac avait toujours tant d'histoires à raconter que Lucien le soupçonnait un peu de les inventer ou, tout au moins de les embellir.»[42]

Dans « L'Enfance d'un chef », l'exemple de "l'écriture automatique" -- technique empruntée aux surréalistes -- se classe parmi ces méthodes d'imitation parodiées par Sartre. Le narrateur semble ici se moquer de cette école, vu l'épouvante qui sort de l'imagination de Berliac: celui-ci suscite les rires de Lucien avec la lecture d'un de ses poèmes inspirés par cette école:

> « Caruso gobait des yeux crus tous les soirs, à part ça sobre comme un chameau. Une dame fit un bouquet avec les yeux de sa famille et les lança sur la scène. Chacun s'incline devant ce geste exemplaire. Mais n'oubliez pas que son heure de gloire dura trente-sept minutes: exactement depuis le premier bravo jusqu'à l'extinction du grand lustre de l'Opéra (par la suite il fallait qu'elle tînt en laisse son mari, lauréat de plusieurs concours, qui bouchait avec deux croix de guerre les cavités roses de ses orbites). Et notez bien ceci : tous ceux d'entre nous qui mangeront trop de chair humaine en conserve périront par le scorbut. » – C'est bien, dit Lucien décontenancé.[43]

Certes, l'on peut concéder à Berliac le droit de se servir de son choix de techniques pour faire de la poésie. Mais on ne manquera pas de remarquer le

ridicule et l'inanité de sa création. Même son interlocuteur, Lucien, qui l'entend lire son poème, se retrouve « décontenancé».

Ceci dit, Berliac incarne certains éléments du mode de l'inauthenticité qui caractérise son modèle: le recours au mensonge, le suivisme servile de la mode, l'absence d'auto-examen (tendance à fuir sa condition) marquent le comportement de Berliac. La première mention de ce personnage par le narrateur est sous son aspect mensonger. Pour se faire accorder quelque respect dans la compagnie de ses camarades lycéens, Berliac cache son orientation sexuelle. Il ment à ses camarades en leur faisant croire qu'il entretient des relations amoureuses avec de jolies filles, et même il leur montre de fausses lettres reçues de ses amantes inexistantes. L'astuce réussit à lui assurer une place au sein du groupe.

> Au mois de janvier, un nouvel élève nommé Berliac scandalisa toute la classe [...]. Au bout d'un mois il avait séduit tout le monde : il distribuait des cigarettes de contrebande et il leur dit qu'il avait des femmes et leur montra les lettres qu'elles lui envoyaient. Toute la classe décida qu'il était un chic type et qu'il fallait lui fiche la paix. Lucien admirait beaucoup son élégance et ses manières, [...].[44]

L'admiration de Lucien le conduit à espérer profiter des conquêtes féminines de Berliac. Au bout du compte, cette attente de Lucien ne se matérialisera pas, puisque Berliac n'est en fait qu'un homosexuel abusé par le pédéraste Bergère: « Lucien fut aussi très déçu parce qu'il avait compté sur Berliac pour lui procurer des femmes [...] Mais Berliac ne parlait plus des belles amies.»[45]

Le manque d'authenticité de Berliac s'illustre aussi par le fait de sa décision de fumer du haschisch, à l'instar de son modèle, alors qu'en réalité il supporte mal cette drogue :

> Enfin Berliac se leva et quitta la pièce d'un pas hésitant : il avait gardé jusqu'au bout sur les lèvres ce drôle de sourire endormi et voluptueux. « Donnez-moi une pipe », dit Lucien d'une voix rauque. Bergère se mit à rire. « Pas la peine, dit-il. Ne t'en fais pas pour Berliac. Tu ne sais pas ce qu'il fait en ce moment? -- Je m'en fous, dit Lucien. -- Eh bien, sache tout de même qu'il vomit, dit tranquillement Bergère. C'est le seul effet que le haschisch lui ait jamais produit. Le reste n'est qu'une comédie, mais je lui en fais fumer quelquefois parce qu'il veut m'épater et que ça m'amuse. »[46]

Les propos de Bergère résument bien le problème de Berliac. Il n'a pas le courage de refuser le haschisch offert par son séducteur. Ne tolérant pas la prise du haschisch, il se ridiculise même aux yeux de Bergère par ses vomissements. Notons également que les commentaires de Bergère indiquent en même temps sa propre mauvaise foi. Sachant que le haschish indispose Berliac, pourquoi continue-t-il à lui en offrir?

Cette interrogation soulève le problème de l'inauthenticité fondamentale de ce personnage. La représentation sartrienne de Bergère témoigne à la fois de l'ironie et de la parodie, voire de la caricature.

Lors de leur première rencontre au bar, Lucien est plus ou moins content d'avoir enfin retrouvé ce fameux personnage dont Berliac a tant parlé. Il espère

pouvoir se confier à un adulte au sujet de ses difficultés personnelles; il attend une aide de la part de Bergère. Or ce dernier, tel que le narrateur le présente, ne s'intéresse qu'à la séduction sournoise de cet adolescent en proie au désespoir. Tout de suite, Bergère prétend diagnostiquer son problème en le résumant en ce terme retentissant de « désarroi ». On voit que ce qu'il cherche, c'est enfin de plonger Lucien dans l'abîme du désespoir dans le but de prendre le contrôle total de cet adolescent. Il entend le manipuler à ses propres fins:

> Lorsque Berliac fut parti, Bergère se leva et vint s'asseoir sans façon à côté de Lucien. Lucien lui raconta longuement son suicide; il lui expliqua aussi qu'il avait désiré sa mère et qu'il était un sadico-anal et qu'il n'aimait rien au fond et que tout en lui était comédie. Bergère l'écoutait sans mot dire en le regardant profondément et Lucien trouvait délicieux d'être compris. Quand il eut fini, Bergère lui passa familièrement le bras autour des épaules et Lucien respira une odeur d'eau de Cologne et de tabac anglais.
> « Savez-vous, Lucien, comment j'appelle votre état? » Lucien regarda Bergère avec espoir; il ne fut pas déçu.
> « Je l'appelle, dit Bergère, le Désarroi. »
> [...]
> « J'aime les êtres qui sont en désarroi, disait Bergère, et je trouve que vous avez une chance extraordinaire. »[47]

Après cette séduction sournoise, Bergère procédera habilement à écarter Berliac de la scène. Il oeuvrera à gagner la confiance de Lucien qui, par la suite,

n'hésitera pas à multiplier les rendez-vous. Bergère n'a pas de scrupules à se débarrasser de Berliac; il le discréditera devant Lucien :

> « Tout ce qui me plaisait en lui, dit un jour Lucien à Bergère, c'est à vous qu'il l'empruntait, je m'en rends compte à présent. -- Berliac est un singe, dit Bergère en riant, c'est ce qui m'a toujours attiré vers lui. Vous savez que sa grande-mère maternelle est juive? Cela explique bien des choses. -- En effet », répondit Lucien.[48]

La manœuvre de Bergère consiste à inciter discrètement Lucien à se séparer de Berliac. D'où la mention discrète de l'origine juive de Berliac, un fait susceptible d'éveiller les germes de haine des Juifs. Quand se manifestera plus tard chez Lucien un racisme véhément, on se rendra compte que la mention par Bergère de l'origine juive de Berliac n'est pas pour rien. Certainement il veut engendrer une sorte de rivalité ou de haine entre Berliac et Lucien, afin que nul obstacle ne s'érige entre lui et sa nouvelle proie. D'ailleurs, c'est ce qui arrivera. Une fois Berliac écarté, Bergère assumera le contrôle de Lucien. Il usera de la tromperie pour atteindre son but.

Pour y arriver, il propose d'aider Lucien à résoudre son désarroi par cette solution qui consiste en un dérèglement systématique des sens à travers la lecture de Rimbaud et de Verlaine. Cette solution n'est en fait qu'une tromperie adoptée pour introduire l'adolescent à l'homosexualité. Le narrateur décrit ironiquement l'effet pervers de ces rencontres avec Bergère:

> Lucien sortait de ces entretiens la tête en feu, il pensait que Bergère était un génie, mais il lui arrivait de se réveiller la nuit, trempé de sueur, la tête remplie de visions monstrueuses et obscènes et il se demandait si Bergère exerçait sur lui une bonne influence : « Etre seul! Gémissait-il en se tordant les mains, n'avoir personne pour me conseiller, pour me dire si je suis dans le droit chemin! »[49]

Il est curieux que Lucien pense à Bergère en termes de 'génie'. Or ce dernier ne fait rien pour le sortir de sa confusion morale. Il aggrave même ses difficultés puisqu'il y ajoute, de surcroît, ces expériences cauchemardesques. Sartre prête sans doute à Lucien cette appellation de 'génie' afin de se moquer de Bergère, de mettre en lumière le ridicule de ce personnage qui ne possède aucune qualité particulière. Il n'a nul talent artistique ou pratique. D'autre part, il n'est qu'un suiviste pathétique de la mode surréaliste de son époque. Son manque d'originalité ou d'individualité est évident, par exemple, dans l'état de sa demeure: « L'appartement de Bergère était encombré d'objets étranges et comiques : [...].»[50]

Bergère achèvera sa tromperie en invitant le jeune homme à un voyage à Rouen, un voyage au cours duquel il le violera. Lucien aura beau résister, Bergère ne cédera pas dans la recherche de son objectif :

> « Ma parole, dit Bergère, il est aussi chaste qu'une pucelle : regarde-toi dans une glace, Lucien, tu as rougi jusqu'à la poitrine. Tu es pourtant mieux comme ça qu'en bannière. [...] » Et les losanges de la tapisserie se mirent à tourner pendant que l'étouffante odeur d'eau de Cologne le saisissait à la gorge. « Je

> n'aurais pas dû accepter de faire ce voyage. » Il n'avait pas eu de chance; vingt fois, ces derniers temps, il avait été à deux doigts de découvrir ce que Bergère voulait de lui et puis chaque fois, comme par un fait exprès, un incident était survenu qui avait détourné sa pensée. Et à présent, il était là, dans le lit de ce type [...].[51]

Avec ce viol de Lucien, Bergère atteint enfin l'objectif qu'il a longtemps dissimulé. Cet incident montre l'inauthenticité foncière de son caractère. Non seulement il perd sa liberté en s'immergeant dans sa singerie des surréalistes, il n'hésite pas non plus à priver Lucien de sa dignité d'un être libre. Il profite des difficultés personnelles de sa victime pour en tirer des avantages sexuels.

La qualité d'homme libre dans les écrits de Sartre ne se limite pas à la capacité d'assumer sa liberté, avec tout ce que cela connote d'angoissant. Elle inclut également le fait de s'astreindre à ne pas priver autrui de la sienne. Dans une étude panoramique des personnages sartriens (traduite en anglais), Marie-Denise Boros Azzi résume ce double aspect de la conception sartrienne de la liberté, qui constitue la condition *sine qua non* de l'authenticité selon Sartre : « Indeed, in Sartre's view, true freedom is freedom 'in situation', freedom which generates a free act designed to eliminate any condition leading to the negation of someone's freedom.»[52] Bref, par ce critère, l'on voit clairement que Bergère n'est guère un homme libre. Et sa victime non plus? Satisfera-t-il, malgré sa mésaventure avec Bergère, cette condition fondamentale sartrienne?

Le portrait d'un jeune "salaud":

Le traitement sartrien de Lucien offre certains éléments frappants qui différencient son inauthenticité de celle des autres personnages que nous venons de considérer. Vu le fait que « L'Enfance d'un chef » est centrée sur lui – comme personnage principal – le développement, l'évolution ainsi que les agissements de Lucien sont suivis avec plus d'intérêt et plus d'amplitude par le narrateur. Par la technique de discours indirect libre adoptée par ce dernier, on est à même d'assister au parcours de Lucien (du moins dans la période couverte par la nouvelle) et de pouvoir le saisir sur le vif. Ainsi peut-on constater que sa tendance de mauvaise foi a quelque chose de profond. Elle remonte à sa petite enfance même, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, découlant de la comédie familiale que note Lucien autour de lui et dans laquelle il n'hésite pas à se lancer. Comme le montrent ses comportements avec les invités de ses parents, Lucien semble avoir cultivé dès son bas âge son goût de l'inauthentique à l'instar des adultes de son giron familial. Et il lui arrive de s'en servir aux dépens de ces derniers:

> Le soir, à dîner, Lucien dit à maman : « Tu sais, maman, les arbres, eh bien, ils sont en bois » en faisant une petite mine étonnée que maman aimait bien. Mais Mme Fleurier n'avait pas reçu de lettre au courrier de midi. Elle dit sèchement :
> « Ne fais pas l'imbécile. » Lucien devint brise-tout.[53]

Cette discussion qui se termine mal, contrairement à l'attente de Lucien, est issue de l'expérience qu'a eue Lucien le matin après un petit malentendu avec le

curé. Celui-ci lui ayant demandé, comme nous l'avons vu, au cours d'une visite à ses parents qui il préfère de sa mère ou du bon Dieu, Lucien ne sait que répondre. Il se met en colère, quitte la salle, franchit le jardin et reste dehors où il tentera de parler avec le marronnier. Faute de réciprocité dans cet échange de propos, Lucien lance des injures envers l'arbre. Le soir il s'avise de raconter son expérience à sa mère. Cet incident, revêtant une part de comique par ses éléments de naïveté enfantine -- « sale arbre » « Sale arbre, sale marronnier », « ils [les arbres] sont en bois »[54] -- contient en germe le principe de comportement adopté par Lucien envers autrui. Lucien montre une conscience d'un certain répertoire de stratégies susceptibles de lui assurer l'attention de sa mère: il entame la conversation avec sa mère « en faisant une petite mine étonnée que maman aimait bien ». Il faut noter que, alors que son expérience avec l'arbre reste de l'ordre de naïveté enfantine, il n'en va pas de même avec la pose qu'il adopte pour en discuter avec sa mère. Là il se comporte comme un acteur qui connaît bien son rôle et recourt à une certaine manœuvre pour atteindre un effet bien calculé. Sa mère devient, à ses yeux, une espèce d'objet à manipuler. Malheureusement, sa mère est en cette occasion de mauvaise humeur.

Dans cet extrait transparaît également ce jeu de double voix narrative où l'on retrouve l'approximation de la voix quasi-autobiographique de Lucien, mêlé avec celle du narrateur extérieur à Lucien, lequel ne peut encore déceler le message de la lettre ni déduire son implication pour l'état d'esprit de Mme Fleurier. D'où le fait que Lucien rate son coup.

Cependant, ce genre d'échec ne semble pas décourager Lucien, puisqu'on le voit de temps en temps essayer ses stratégies. C'est le cas lorsque, de retour à Férolles, il rencontre ses anciens camarades d'école qu'il tente d'épater avec ses connaissances du freudisme, bien que, comme nous le savons, ses expériences à cet égard aient été des plus fâcheuses :

> Il leur parla de Freud et de la psychanalyse et s'amusa un peu à les scandaliser. Ils critiquèrent violemment la théorie des complexes mais leurs objections étaient naïves et Lucien le leur montra, puis il ajouta qu'en se plaçant à un point de vue philosophique on pouvait aisément réfuter les erreurs de Freud. Ils l'admirèrent beaucoup, mais Lucien fit semblant de ne pas s'en apercevoir.[55]

Lucien a bel et bien cherché l'admiration de ses camarades. Cette admiration désirée a motivé ses récits freudiens, récits qui lui servent de tremplin pour fasciner ses amis. Mais au moment où ses derniers lui accordent l'admiration voulue, il feint de ne pas remarquer: « mais Lucien fit semblant de pas s'en apercevoir. » D'où l'illustration de la mauvaise foi, de son hypocrisie intérieure qu'il dissimule bien.

Son comportement inauthentique atteint son summum lorsqu'il concrétise une adhésion précipitée dans le groupuscule d'extrême droite, où pour gagner aussi l'admiration de sa bande, il affiche -- du jour au lendemain -- l'idéologie d'antisémitisme:

> Il était de mieux avec toute la bande. Il leur chanta La Noce à Rébecca que Hébrard lui avait apprise aux vacances précédentes et tout le monde déclara qu'il avait été fort amusant. Lucien mis en verve fit plusieurs réflexions mordantes sur les Juifs et parla de Berliac qui était si avare : « Je me disais toujours : mais pourquoi est-il si radin, ça n'est pas possible d'être aussi radin. Et puis un beau jour j'ai compris : il était de la tribu. » Tout le monde se mit à rire et une sorte d'exaltation s'empara de Lucien : il se sentait vraiment furieux contre les Juifs et le souvenir de Berliac lui était profondément désagréable. Lemordant le regarda dans les yeux et lui dit : « Toi, tu es un pur. » Par la suite on demandait souvent à Lucien : « Fleurier, dis-nous-en une bien bonne sur les youtres » et Lucien racontait des histoires juives qu'il tenait de son père; [...] pour mettre ses amis en joie.[56]

L'introduction de Lucien au sein du groupe de Lemordant déclenche en lui la haine raciale. Cependant il ressort de cette haine manifestée par Lucien que son expérience n'est en aucune manière fondée sur un vécu; Il la tient de son entourage, des discours tenus par les gens de son milieu, tel son père dont il reprend les récits. D'ailleurs, l'ambiance de camaraderie entourant le cercle de Lemordant constitue l'aimant nécessaire pour le retenir dans ce groupe de jeunes avec qui il n'a rien de commun, si ce n'est cette susceptibilité à succomber à la pure démagogie. Le contact de Lucien avec des Juifs est en effet des plus limités, comme en témoigne son amitié avec Berliac.

En dépit de ce fait, Lucien poussera sa haine au point de devenir un des plus féroces du groupe. Il sera celui qui s'acharnera à frapper le plus fort lors de l'agression de l'infortuné immigrant qu'ils croisent en chemin:

> Le type tordit la bouche et cracha : « Sale Français! – Tu veux qu'on recommence », demande Desperreau, tout essoufflé. Le type ne parut pas entendre : il les regardait avec défi de son oeil gauche et répétait : « Sales Français, sales Français! » Il y eut un moment d'hésitation et Lucien comprit que ses copains allaient abandonner la partie. Alors ce fut plus fort que lui, il bondit en avant et frappa de toutes ses forces. Il entendit quelque chose qui craquait et le bonhomme le regarda d'un oeil veule et surpris : « Sales... » bafouilla-t-il.[57]

D'un sentiment moins sûr, Lucien passe à quelque chose de plus fort que lui -- l'intolérance absolue, la xénophobie totale. Il est amené au point où il ne peut plus tolérer toute présence de Juif. C'est le cas lorsque, au cours de la fête célébrant l'anniversaire de Pierrette Guigard, sœur de son ami, il se retrouve débordé par cette aversion récemment acquise, ceci à cause de la présence d'un autre invité d'origine juive. Il est excédé et se voit contraint d'abandonner ses hôtes.

> Pendant que Guigard nommait ses camarades, Lucien vit qu'un grand jeune homme roux et frisé, à la peau laiteuse et aux durs sourcils noirs s'approchait d'eux en hésitant et la colère le bouleversa. « Qu'est-ce que ce type fait ici, se demanda-t-il,

> Guigard sait pourtant bien que je ne peux pas sentir les Juifs! » [...] « Je ne pourrai plus remettre les pieds dans cette maison », songea-t-il, en demandant son vestiaire. Il ressentait un orgueil amer. « Voilà ce que c'est que de tenir fortement à ses opinions; on ne peut plus vivre en société.»[58]

La réaction obsessionnelle de Lucien est d'autant plus surprenante que son aversion ne découle nullement d'une fâcheuse expérience vécue au contact de Juifs et à partir de laquelle il aurait pu tirer des leçons susceptibles de lui inspirer de la haine, et de l'induire à conclure à tort que les Juifs méritent d'être traités sans égard.

En effet, ce que cela montre bien, c'est que son caractère a toujours manqué de consistance, laissant béant un vide qu'il tente en vain de combler par ses diverses manières de chercher « [l]e vrai Lucien dans les yeux des autres, dans l'obéissance craintive ».[59] Ses tentatives sont toutes, en effet, marquées d'échecs cuisants si bien qu'il finira par se réfugier dans le rôle déjà élaboré pour lui par son père, rôle qu'il a essayé en vain d'éviter mais qui reste néanmoins son dernier recours : « Et voilà que Lucien, justement, c'était ça : un énorme bouquet de responsabilité et de droits. Il avait longtemps cru qu'il existait par hasard, à la dérive: mais c'était faute d'avoir assez réfléchi. Bien avant sa naissance, sa place était marquée au soleil, à Férolles.»[60] Le récit de Lucien s'achèvera sur cette note ironique par laquelle Sartre donne accès, encore une fois, à l'intérieur de la conscience de Lucien afin de dévoiler comment son

personnage contemple et savoure l'attente de la jouissance des privilèges à venir.

Les diverses analyses qui précèdent montrent combien « L'enfance d'un chef » constitue une nouvelle extensive, dépassant de beaucoup en longueur les quatre autres dans le recueil *Le Mur*. Cette nouvelle a donc retenu notre attention, entre autres, par sa complexité thématique. Apparemment centrée sur une tranche de vie d'un jeune adolescent bourgeois, Sartre y cible toute une couche sociale (la bourgeoisie des années vingt), et il y aborde certains phénomènes de mode tels le surréalisme et l'émergence de groupuscules fascistes. D'autre part, la façon dont Sartre compose ce récit fascine par son côté ironique, avec quelques moments de comique. Même si en gros l'aventure de Lucien semble d'ailleurs ne rien révéler de positif -- puisqu'elle se termine sur une note pessimiste au sens où ce jeune personnage, malgré ses déboires pour rechercher sa liberté, finit par la fuir totalement en se réfugiant dans le giron familial -- sa mise en œuvre narrative a de quoi intéresser le lecteur. Certains de ses effets comiques proviennent de l'habile manœuvre du narrateur qui consiste à renverser à maintes reprises la situation contre son héros. Comme illustration, nous rappellerons deux événements.

Le premier concerne le jeu conçu par Lucien pour se moquer, dans son imagination, de certains autres personnages du récit. Il commence à peine à savourer son invention ludique que tout est renversé contre lui :

> Lucien inventa un jeu nouveau : le matin, quand il prenait son tub tout seul dans le cabinet de toilette comme un grand, il

imaginait que quelqu'un le regardait par le trou de la serrure, tantôt Costil, tantôt le père Bouligaud, tantôt Germaine. Alors il se tournait de tous côtés pour qu'ils le vissent sous toutes ses faces et parfois il tournait son derrière vers la porte et se mettait à quatre pattes pour qu'il fût bien bombé et bien ridicule ; M. Bouffardier s'approchait à pas de loup pour lui donner un lavement. Un jour qu'il était au petit endroit, il entendit des craquements ; c'était Germaine qui frottait à l'encaustique le buffet du couloir. Son cœur s'arrêta de battre, il ouvrit tout doucement la porte et sortit, la culotte sur les talons, la chemise roulée autour des reins. Il était obligé de faire de petits bonds, pour avancer sans perdre l'équilibre. Germaine leva sur lui un œil placide :« C'est-il que vous faites la course en sac ? » demanda-t-elle. Il remonta rageusement son pantalon et courut se jeter sur son lit.[61]

Le deuxième exemple du renversement de situation contre le héros vient de son expérience à l'école. Sur la porte du petit coin de son établissement, Lucien découvre les inscriptions négatives au sujet de son camarade de classe, Barataud. Il se décide, avec une certaine joie, de les reprendre le lendemain pour taquiner la victime de ces graffiti. Mais avant qu'il ne reparte, le narrateur retourne la situation contre Lucien en lui faisant repérer d'autres traces laissées par ses camarades, des traces qui, cette fois, dénigrent le héros :

[I]l leva la tête et se mit à lire les inscriptions dont la porte était couverte. On avait écrit au crayon bleu : « Barataud est une punaise. » Lucien sourit : c'était vrai, Barataud était une punaise, il était minuscule et on disait qu'il grandirait un peu mais presque

> pas, parce que son papa était tout petit, presque un nain. Lucien se demanda si Barataud avait lu cette inscription et il pensa que non : autrement elle serait effacée. Barataud aurait sucé son doigt et aurait frotté les letttres jusqu'à ce qu'elles disparaissent. Lucien se réjouit un peu en imaginant que Barataud irait au petit coin à quatre heures et qu'il baisserait sa petite culotte de velours et qu'il lirait : « Barataud est une punaise.» Peut-être n'avait-il jamais pensé qu'il était si petit. Lucien se promit de l'appeler punaise, dès le lendemain matin à la récréation. Il se releva et lut sur le mur de droite une autre inscription tracée de la même écriture bleue : « Lucien Fleurié est une grande asperche. » Il l'effaça soigneusement et revint en classe. « C'est vrai, pensa-t-il en regardant ses camarades, ils sont tous plus petits que moi.» Et il se sentit mal à l'aise.[62]

Ces deux exemples illustrent le genre de rebondissements, de renversements de situation dont le récit est imprégné. Le narrateur a beau se rapprocher de la perspective de son personnage principal, il retourne continuellement le cours des choses contre lui.

Certes, on peut voir dans ces extraits la thématique du rapport d'un sujet avec son corps, un rapport touchant à la problématique du regard de l'Autre qui occupe une place importante dans la philosophie de Sartre, telle que *L'Être et le néant* le décrit.[63] Il n'est nullement dans notre propos de nous y attarder ici, mais seulement de mettre en relief certains aspects de la stratégie narrative employée par le narrateur, des aspects tels l'emploi de l'ironie, et du reversement de

situation à travers lequel le narrateur signale sa distance vis-à-vis du personnage principal.

En bref, « L'Enfance d'un chef » mérite d'être étudiée tant du point de vue de thèmes que Sartre y aborde que de la façon dont il met en œuvre sa narration. Cette dernière comporte un usage remarquable de l'ironie, du comique et de ce que Gérard Genette nomme « une licence narrative » comportant une marge de manœuvre « qui suppose chez le lecteur une grande complaisance».[64]

Notes

[1] Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* in *Situations, II,* (Paris : Gallimard, 1948), p.110.

[2] Mieke Bal, « The Laughing Mice or : On Focalization, » *Poetics Today*, 2.2 (1981), p. 209.

[3] Robert Stecker, « Apparent, Implied, and Postulated Authors, » *Philosophy and Literature*, 2.2 (1987), pp. 258-271.

[4] Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* in *Situations, II*, p. 110.

[5] C.J. Harvey, « Jean-Paul Sartre's 'L'Enfance d'un chef' : the Longing for Obscenity, » *Romance Notes*, 27.3 (1983), p.207.

[6] *Comparative Literature*, 18.2 (Spring 1966), pp. 97-112.

[7] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*, p. 314.

[8] Sartre, *Les Mots*, 1964 (Paris : Gallimard -- Folio --, 1998), p.25.

[9] *Ibid.*, p. 34.

[10] Ces souvenirs réels repris dans ce contexte de fiction ne vont pas sans soulever de malentendus. Leur présence suffit-elle à justifier une lecture psychanalytique de cette nouvelle telle que le réalise Josette Pacaly dans *Sartre au miroir : une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques* (Paris : Klincksieck, 1980), pp. 95-122 ? En effet, Pacaly affirme, à propos de Lucien, que «composite, il a maints traits de Sartre enfant » (p. 96) ; et elle constate une «parenté de structure entre *Les Mots* et 'L'Enfance d'un chef' » (p. 97). D'ailleurs, Claire Elmquist, dans une étude comparatiste des deux textes,

« Lucien, Jean-Paul et la mauvaise foi : une étude sur Sartre,» *Orbis litterarum*, 26:3 (1971), avait déjà rapproché Lucien du jeune Sartre : «dans 'L'Enfance d'un chef' Sartre se prend avec sa nature, ses tendances, sa sensibilité mais sans ses défauts physiques, et se met dans le milieu bourgeois où il eût pu naître. Pour se voir il se fait Autre » (p. 23).

De notre côté, bien que nous ayons rappelé un de ces incidents tirés de la vie de Sartre, nous ne croyons cependant pas que cela justifie une identification du personnage fictif avec son auteur réel ; un écrivain peut se servir de son passé pour donner consistance à son personnage ou à son univers imaginaire. Une telle construction de personnage ne fonde guère « la profondeur de son ancrage dans le vécu sartrien » comme le déclare Pacaly (*op. cit.*, p. 99). Au fait, Hazel E. Barnes avait bien raison de dénoncer une telle lecture qui transforme une œuvre fictive en une autobiographie de son auteur : « On the basis of this and a few superficial similarities, some critics have attempted a sort of psychoanalysis of Sartre himself – as though he actually were Lucien. This seems to me particularly foolish since Sartre's novella is designed to show the development of a man who is the antithesis of Sartre in almost every respect. » *Humanistic Existentialism : The Literature of Possibility* (Lincoln : University of Nebraska Press, 1959), p. 60.

[11] Jean-Paul Sartre, « Huis Clos » dans *Un Théâtre de situations*, (1973 ; Paris : Gallimard, 1992), pp. 282-3.

[12] Voir Sartre, *Œuvres* romanesques, p. 1859.

[13] Sartre, *L'Etre et le néant : essai d'ontologie phénoménologique* (Paris : Gallimard, 1943), p. 106.

[14] Adrian Mirvish, « Bad Faith, Good Faith, and the Faith of Faith, » *Sartre Alive*, eds. Ronald Aronson and Adrian van den Hoven (Wayne State U P, 1991), p. 310.

[15] Voir Michel Contat, « *Sartre by Himself* : an Account, an Explanation, a Defense,» *Sartre Alive*, p. 353. Tout en donnant ici un exemple concret de ce qu'est le contraire de l'authenticité – la mauvaise foi – Contat n'offre pas d'explication ou d'analyse du terme. Cette tendance est bien répandue chez d'autres commentateurs littéraires des oeuvres de Sartre. La raison de cette démarche relève de ce que la tâche requise pour élucider ce terme est considérable. L'étude de Mirvish (lui-même professeur de philosophie) démontre l'énormité du travail nécessaire pour bien mener l'explication, travail qui, sans doute, tombe purement dans le domaine philosophique. Mirvish constitue donc une heureuse exception à la dite tendance, vu qu'il remonte loin dans les origines des idées philosophiques de Sartre (telles ses cours de psychologie à la Sorbonne et à L'Ecole Normale Supérieure, la lecture/réaction de Sartre à l'ouvrage de son professeur, Alain, *Quatre-vingt-un chapitres sur l'esprit et les passions* [Paris, 1921]) pour expliciter ce concept fondamental chez Sartre. A notre tour, nous essayerons de nous limiter à des exemples précis tirés des textes littéraires sans vouloir trop nous aventurer dans les discussions philosophiques, ce qui évidemment nous éloignerait du cadre littéraire que nous adoptons pour la présente étude.

[16] J.-P. Sartre, *Réflexions sur la question juive* (Paris : Gallimard, 1954).

[17] Bien entendu, nous ne perdons pas de vue le fait que cet ouvrage ait soulevé de vives réactions dans certains milieux. D'aucuns (comme Denis Hollier) l'ont applaudi tandis que d'autres (tels Susan Rubin Suleiman) l'ont décrié. Un numéro spéciale de la revue *October*, 1999, (issu d'un colloque tenu pour marquer le cinquantième anniversaire de la parution de cet ouvrage) est consacrée à quelques-unes des différentes positions exprimées sur le texte de Sartre par divers commentateurs, y compris Hollier et Suleiman.

[18] *Réflexions sur la question juive*, p. 72.

[19] *Ibid.*, pp. 46-47.

[20] *Ibid.*, p. 38.

[21] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*, p. 317.

[22] *Ibid.*, p. 316. Dans une note accompagnant l'édition de la Pléiade de cette nouvelle, Rybalka précise l'utilisation sartrienne de cette notion empruntée au freudisme : « Sartre suggère que Lucien aurait vu ses parents faire l'amour et que cette scène a été immédiatement refoulée. Cet emprunt à la psychanalyse de l'une de ses idées les plus connues (l'affirmation du caractère traumatique du coït parental – effectif ou fantasmé – sur l'enfant) n'implique pas de la part de Sartre une reconnaissance de sa véracité : la suite du texte ne comporte aucune indication permettant de lier par une relation de cause à effet le développement du caractère de Lucien Fleurier à cet événement de sa petite enfance, comme c'est le cas par exemple dans 'L'homme aux loups' (dans *Cinq psychanalyses*) où Freud précisément établit le déterminisme de la 'scène originaire' » (in

Sartre, *Oeuvres romanesques*, p. 1851). Peut-être Sartre se moque-t-il de cette notion, puisque l'histoire de Lucien ne révèle rien du déterminisme de Freud; plutôt, Sartre met l'accent sur la façon dont Lucien sera, par mauvaise foi, responsable de son propre développement.

[23] Sartre, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination* 4e éd. (Paris: Gallimard, 1940), p. 190.

[24] Douglas Kirsner, « Sartre and the Collective Neurosis of Our Time, » *Yale French Studies*, 68 (1985), p. 207

[25] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*, p. 318.

[26] *Ibid*, p. 319.

[27] *Ibid.*, pp. 334-5.

[28] *Ibid.*, p. 321.

[29] *Ibid.*, pp. 324-5.

[30] Sartre, *Les Mots,* p. 206.

[31] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*, p. 324.

[32] *Ibid.*, p. 360.

[33] *Les Séquestrés d'Altona* (Paris : Gallimard, 1960), p. 361. Cet échange de propos entre le père et son fils se déroule dans l'acte V, scène 1, où les deux se voient pour la première fois depuis la séquestration de Frantz. Cet entretien sera suivi par le suicide des deux personnages.

[34] In Sartre, *Oeuvres romanesques,* p.1855.

[35] Michel Beaujour, « Sartre and Surrealism,» *Yale French Studies*, 30, 1663, p. 86.

[36] André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris :Gallimard, 1992), pp. 19-20.

[37] Voir note n° 38, ci-dessous, surtout la citation (dans notre texte) des propos sartriens qu'elle accompagne.

[38] Sartre, *L'Etre et le néant*, pp. 89 et 92.

[39] Sartre, « Sartre par Sartre», in *Situations IX* (Paris: Gallimard, 1972), pp. 107, 106.

[40] *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 321.

[41] *Réflexions sur la question juive*, p. 49.

[42] Sartre, « Le Mur » in *Œuvres romanesques*, p. 339.

[43] *Ibid.*, p. 338.

[44] *Ibid.*, p. 337.

[45] *Ibid.*, p. 341.

[46] *Ibid.*, pp. 349-50.

[47] *Ibid.*, p. 344.

[48] *Ibid.*, p. 345.

[49] *Ibid.*, p. 347.

[50] *Ibid.*, p. 345.

[51] *Ibid.*, p. 352.

[52] Marie-Denise Boros Azzi, « Representation of Character in Sartre's Drama, Fiction, and Biography, » dans *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*, éd. Paul Arthur Schilpp (La Salle, Illinois: Open Court, 1981), p.467.

[53] Sartre, *Œuvres romanesques*, p. 321.

[54] *Ibid.*

[55] *Ibid.*, p. 360.

[56] *Ibid.*, p. 376.

[57] *Ibid.*, p. 378.

[58] *Ibid.*, pp. 381-82.

[59] *Ibid.*, p. 386.

[60] *Ibid.*, p. 387.

[61] *Ibid.*, p. 328.

[62] *Ibid.*, pp. 326-327.

[63] Voir à ce sujet Hazel E. Barnes, *op. cit.*, p. 59.

[64] Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972) p. 152.

CHAPITRE III

D'UNE CONTESTATION SOCIALE A L'AUTODERISION : LE COMIQUE A TRAVERS « CE BEAU COUP » DE *LA NAUSEE*.

> « La provocation, à la fois 'violence et fraternité', était inscrite dans les romans de Sartre à leur parution : [...] ils invitent aux jeux du langage et de l'imaginaire. » Michel Contat et Geneviève Idt.[1]

Dans une étude parue en 1946, « The Prolapsed World of Jean-Paul Sartre, » reprise dans *Critical Essays on Jean-Paul Sartre*[2], W. M. Frohock résume la complexité et la richesse de *La Nausée* de Sartre:

> This book stands by itself, and there is something in it for everybody: philosophers can read it for its philosophical groundwork; psychiatrists will find a long series of clinical notes on a curious emotional state; historians can use it as a document on the temper of pre-war France; and you and I can consider it as a rather expert novel in the traditional sense.[3]

Curieusement, l'œuvre en question est peu souvent appréciée sous le dernier angle mentionné par Frohock. Aussi, l'attention centrée sur les aspects non littéraires de *La Nausée* a-t-elle pour conséquence d'occulter l'intérêt esthétique de l'oeuvre. Certains commentateurs ont pu ainsi parler de la morosité et de la lourde noirceur du monde imaginaire sartrien.[4] Mais de tels constats ne sont que l'effet d'une mise entre parenthèses des qualités littéraires fascinantes de

l'oeuvre. Car celles-ci abondent. A travers l'usage de certains procédés littéraires, Sartre y accomplit un tour de force autant du point de vue des diverses thématiques abordées que de celui de la narration même. Sartre, par le biais de son héros-narrateur[5], y manifeste une maîtrise des techniques littéraires qui méritent également d'être mises en relief. C'est dans cette optique qu'il faudra aborder la narration de Roquentin pour dégager la richesse de ce premier roman à grand succès de Sartre, un roman qui « se présente donc comme le récit [...] sur lequel se greffent de courtes anecdotes de styles très divers ».[6]

Geneviève Idt, dont l'étude du roman de Sartre montre une acuité exceptionnelle relève un ensemble de :

> [...] signes de connivence [qui] permettent de supposer dans *La nausée* l'existence de multiples codes plus ou moins secrets, et mettent le texte en situation de dialogue, que l'auteur soit provocateur ou complice de ceux auxquels il s'adresse. Mais en même temps, ils surprennent : *La nausée* est souvent considérée comme un grand texte philosophique qui renouvelle la conception du monde. Et pourtant, par certains aspects, c'est une pochade, un jeu de clerc qui se gausse des bourgeois en compagnie d'autres clercs.[7]

Il est indéniable qu'une thématique philosophique, la découverte de la contingence, y figure comme le fil conducteur du récit. Entre autres interprétations philosophiques de ce roman, on pourra citer la double étude de Rhiannon Goldthorpe.[8] Cette critique se borne à retrouver dans *La Nausée* un projet philosophique: « In the novel, as in his theoretical work, Sartre is as

preoccupied with the nature and activity of the pour-soi—human consciousness—as with the world of the en-soi.»[9] Dans une note significative de son premier article cité, Goldhorpe semble pressentir le risque réducteur inhérent à son approche; cependant, ce risque paraît lui avoir échappé une fois émis, puisqu'elle procède à affirmer que:

> One may, however, safely assume that the writing of *La Nausée* coincided with the development of Sartre's philosophical theory. Many of the ideas elaborated in *L'Etre et le néant* are indeed implicit in Sartre's earlier philosophical works, and some of Roquentin's experiences in *La Nausée* can be related to 'La transcendance de l'Ego: Esquisse d'une description phénoménologique' in *Recherches philosophiques*, VI (1936-37) and to *Esquisse d'une théorie des émotions* (Paris, Hermann et C^ie^, 1939).[10]

Cette base philosophique posée, Goldthorpe s'efforcera le long de son étude d'illuminer l'oeuvre littéraire à travers les concepts repêchés dans les ouvrages philosophiques sartriens. Or, un tel parti pris comporte le danger de minimiser, voire d'effacer le côté littéraire important de l'entreprise sartrienne, en particulier, le plan artistique. Nicholas Hewitt, dans une excellente étude, « 'Looking for Annie': Sartre's *La Nausée* and the Inter-War Years »[11] a bien résumé l'erreur d'une telle lecture philosophique:

> The interpretation of *La Nausée* as a major illustration of Sartre's philosophy begs the question of the status of the text when it was

> published in 1938, and ignores the possibility that the novel may to some extent have been recuperated by the author's subsequent success and prestige. [...] Above all, the mere similarity between passages in *La Nausée* and analyses in the later philosophical works is not enough to establish an interpretation of the novel, since it offers no guide to the status and tone of these passages and hence no means of understanding their role within the novel.[12]

Donc, malgré toutes les idées philosophiques qu'il peut contenir, ce roman n'en reste pas moins une oeuvre d'art littéraire, avec tout ce que cela connote d'utilisation stylistique du langage et des procédés littéraires.

Aussi nous proposons-nous de nous centrer sur l'aspect esthétique de l'oeuvre par le biais du comique dont elle est imprégnée, bien que cette présence du comique ait échappé à un bon nombre de commentateurs des oeuvres sartriennes. Certes, certains critiques tels Idt, Fred Jameson et Gerald Prince n'ont pas manqué de remarquer certains aspects de la teneur comique de *La Nausée*.[13] Nous entendons éclaircir, dans ce chapitre, la base de contestation sociale que revêt le comique dans ce roman. Sartre tente de tout remettre en question à travers son personnage. Mais cette remise en question d'un Sartre-Roquentin est foncièrement apolitique, voire anarchique. C'est d'un Sartre qui n'avait pas encore subi le poids de la réalité sociale. Comme le note Idt, « *La nausée* [...] témoigne de l'individualisme de l'auteur, que le bouleversement de la guerre n'a pas encore ébranlé.»[14]

Ce roman a, en effet, un côté comique, sinon burlesque, et met au centre une intention de Roquentin de se moquer des « salauds » de Bouville. Ce terme

de « salaud » s'est doté d'une fortune particulière sous la plume de Sartre. Au fait, il est intimement lié au concept de la mauvaise foi sartrienne, que nous avons tenté d'éclairer dans notre chapitre consacré à la thématique de l'inauthenticité dans la nouvelle « L'Enfance d'un chef ». *L'Existentialisme est un humanisme* fournit une précision de ce que Sartre entend par « salaud »; sa signification est en relation directe avec sa conception de la liberté et avec les différentes manières dont les individus font face à cette qualité humaine inaliénable:

> Certes, la liberté comme définition de l'homme, ne dépend pas d'autrui, mais dès qu'il y a engagement, je suis obligé de vouloir en même temps que ma liberté la liberté des autres, je ne puis prendre ma liberté pour but, que si je prends également celle des autres pour but. En conséquence, lorsque sur le plan d'authenticité totale, j'ai reconnu que l'homme est un être chez qui l'essence est précédée par l'existence, qu'il est un être libre qui ne peut, dans des circonstances diverses, que vouloir sa liberté, j'ai reconnu en même temps que je ne peux vouloir que la liberté des autres. Ainsi, au nom de cette volonté de liberté, impliquée par la liberté elle-même, je puis former des jugements sur ceux qui visent à se cacher la totale gratuité de leur existence, et leur totale liberté. Les uns qui se cacheront, par l'esprit de sérieux ou par des excuses déterministes, leur liberté totale, je les appellerai lâches; les autres qui essaieront de montrer que leur existence était nécessaire, alors qu'elle est la contingence même de l'apparition de l'homme sur la terre, je les appellerai des salauds. Mais lâches ou salauds ne peuvent être jugés que sur le plan de la stricte authenticité.[15]

Cette explication fournit certains élements nécessaires pour illuminer *La Nausée* où le terme de « salaud » figure comme un leitmotiv.

En effet, *La Nausée* est un roman où Sartre, par le biais du topique du manuscrit trouvé[16], se sert de sa conception de salaud pour mettre en oeuvre un projet de contestation sociale. Le héros Roquentin, sous l'apparence de vouloir tirer au clair ses intuitions à travers une narration homodiégétique intercalée[17], élabore toute une rhétorique destinée à se moquer de l'ordre social. Il faudrait noter cependant le rôle du fonctionnement du comique dans ce projet d'une remise en question des valeurs sociales des Bouvillois, de ce comique qui « châtie les mœurs ».[18] Au fait, Champigny effleure cet aspect comique dans les termes suivants : « Roquentin se désolidarise des autres hommes [...] Il considère les hommes comme une espèce animale. C'est le point de vue de l'humoriste qui, pour reprendre une expression de Bergson, plaque du mécanique sur du vivant, dévoile un aspect de l'humain et cache l'autre.»[19]

C'est la raison pour laquelle nous nous permettrons, donc, d'illustrer certains des moments-clé du déploiement sartrien de ce procédé de comique, ainsi que quelques-unes de ses implications dans un contexte élargi du corpus sartrien.

Une analyse du comique dans *La Nausée* requiert une classification pour bien cerner sa nature ainsi que ses caractéristiques. Le comique dont il est question ici pourrait se classer sous les trois rubriques suivantes: le comique de situation, le comique de personnage et le comique comme effet de la tension de la dialectique imaginaire-réalité.

Le comique de situation:

Le comique lié à la situation découle du jeu amusant que l'auteur partage avec ses lecteurs en mettant ses personnages dans des situations, dans des scènes ou dans une suite de circonstances où ces personnages sont plus ou moins compromis quant à leur dignité qui apparaît alors dénigrée sous la plume de Sartre. Ces personnages y paraissent compromis aussi dans la mesure où, d'une part, ces situations ou circonstances concourent à accentuer leurs défauts ou leurs faiblesses de caractère; d'autre part, ils sont entachés de ce qu'ils ne sont pas à la hauteur des situations en question. Leur risibilité, leur aspect comique est ainsi mis en relief.

Comme exemple, l'on pourrait relever l'anecdote qui vient de la plume de Roquentin. Scrutant le pouvoir de persuasion, l'attrait principal que possède le héros de sa biographie, tentative qui sera abandonnée au cours de son récit, il nous livre une anecdote qu'il a recueillie lors de ses recherches sur M. de Rollebon. Il s'agit de faire accepter les derniers sacrements à un mourant qualifié de philosophe et d'ami de Diderot. Après de vaines tentatives pour y arriver, les prêtres échouent. Mais M. de Rollebon parie qu'il atteindrait le but en moins de deux heures. Roquentin a puisé ce rapport dans un des trois volumes de mémoires rédigés par Ségur [Louis-Philippe, comte de Ségur (1753-1830)[20]] :

> « En 1787, dans une auberge près de Moulins, un vieil homme se mourait, ami de Diderot, formé par les philosophes. Les prêtres des environs étaient sur les dents : ils avaient tout tenté en vain ; le bonhomme ne voulait pas des derniers sacrements, il était

> panthéiste. M. de Rollebon, qui passait et qui ne croyait à rien, gagea contre le curé de Moulins qu'il ne lui faudrait pas deux heures pour ramener le malade à des sentiments chrétiens. Le curé tint le pari et perdit : entrepris à trois heures du matin, le malade se confessa à cinq heures et mourut à sept. "Etes-vous si fort dans l'art de la dispute ? demanda le curé, vous l'emportez sur les nôtres ! - Je n'ai pas disputé, répondit M. de Rollebon, je lui ai fait peur de l'enfer. »[21]

La précision du temps d'exécution de la tâche met en relief le comique dans la situation de cette anecdote; à deux heures exactes d'intervalle, M. de Rollebon atteint son pari et le confessé meurt deux heures plus tard. De surcroît, la situation est à la fois comique et ironique, surtout quand le lecteur se rend compte du caractère de M. de Rollebon. Athée, il réussit cependant dans le domaine spécialisé du curé et surtout avec un moyen qui aurait figuré parmi les premières armes à la disposition de ce dernier -- faire peur en évoquant l'épouvante de l'enfer. C'est un reversement de situation et de rôles. Ce qui semblerait réfuter l'assertion de Gerald Prince sur la nature du comique de *La Nausée*, assertion selon laquelle « Il n'y a pas non plus de comique provenant de circonstances drôles, de malentendus, de renversement de situations dus à des événements fortuits.»[22] Si l'on se fonde exclusivement sur la vie de Roquentin, telle qu'il la vit au jour le jour, à travers son journal, Prince a raison. Cependant, cette anecdote repêchée par Roquentin nous fournit un exemple de renversement de situation à l'intérieur même de la trame de la narration de Roquentin.

L'on peut aussi voir à travers cette anecdote relevée par Roquentin l'esquisse d'un sentiment anti-establishment. Il nous livre là un sentiment qui s'épanouira au cours de son récit, où aucune institution ou figure sociale ne seront épargnées. Le narrateur nous avertit-il par là que l'institution religieuse, en l'occurrence l'église et ses représentants, est pour lui sans considération, voire inepte? Est-ce également pour cela qu'il aura très peu de mots pour la religion et pour l'église au cours de son récit?

La visite de Roquentin au musée de Bouville peut être citée comme un autre exemple du comique de situation. Cette scène, devenue notoire, est sciemment calquée sur la célèbre scène des portraits de la pièce de Victor Hugo, *Hernani*. En effet, la visite au musée de Bouville est une « scène à faire » calquée sur cette scène des portraits de Hugo, elle-même déjà, en plein romantisme, une « scène à faire ».

Dans la cinquième scène de l'Acte III, Don Ruy Gomez vient de surprendre Hernani étreignant Doña Sol. Consterné, il s'adresse aux portraits de ses aïeux comme s'ils étaient des êtres encore vivants, en les suppliant de lui venir en aide pour démasquer l'imposteur : « Morts sacrés! Aïeux! Hommes de fer! /Qui voyez ce qui vient du ciel et de l'enfer, / Dites-moi, Messeigneurs, dites, quel est cet homme? [...].»[23] Et dans la scène suivante, il reviendra à ces portraits l'un après l'autre pour vanter leur grandeur. Son dessein est, sans doute, de rappeler au roi Carlos la lignée de ses aïeux – tous des hommes illustres et vaillants dont il n'a pas l'intention de tacher les noms en trahissant la présence de Hernani tant recherché par le roi et qui s'est sournoisement infiltré

chez Don Gomez. Celui-ci redoute, en effet, ce que l'on pourrait dire de lui après sa mort en voyant son portrait rangé parmi ceux de ses ancêtres : « Ce dernier, digne fils d'une race si haute, / Fut un traître, et vendit la tête de son hôte! »[24]

Le récit de la démarche de Roquentin dans le musée de Bouville évoque cette scène des portraits. Au musée de Bouville, Roquentin trouve rassemblés tous les notables de la ville. L'ambiance qui règne dans ce lieu historique ainsi que les comportements des autres visiteurs lui font une impression comique si bien qu'il ne peut s'empêcher d'éclater de rire: « Une jouissance m'envahit: eh bien! J'avais raison. C'était vraiment trop drôle! »[25] Après les avoir soumis à un examen satirique, l'un après l'autre, il finit par les insulter tous: « J'avais traversé le salon Bordurin-Renaudas dans toute sa longueur. Je me retournai. Adieu beaux lys, tout en finesse dans vos petits sanctuaires peints, adieu beaux lys, notre orgueil et notre raison d'être, adieu, Salauds.»[26]

Pour quelles raisons ces grandes figures de Bouville lui inspirent-elles tant de mépris? Roquentin les considère tous comme des hommes qui, de leur vivant, s'étaient empêtrés dans leurs droits et leurs sentiments de propriétaires. Or Roquentin récuse celles-ci, car il les voit comme des apanages susceptibles de masquer aux gens leur seule vraie condition d'existence : la prise de conscience de la contingence, la gratuité de l'existence. La vie « [p]our eux ... c'est autre chose. Ils ont vieilli autrement. Ils vivent au milieu des legs, des cadeaux et chacun de leurs meubles est un souvenir. [...] Le passé, c'est un luxe de propriétaire.»[27] Il ressent amèrement le fossé qui le sépare de ces notabilités bouvilloises :

> J'étais au centre de la pièce, point de mire de tous ces yeux graves. Je n'étais pas un grand-père, ni un père, ni même un mari. Je ne votais pas, c'était à peine si je payais quelques impôts : je ne pouvais me targuer ni des droits du contribuable, ni de ceux de l'électeur, ni même de l'humble droit à l'honorabilité que vingt ans d'obéissance confèrent à l'employé.[28]

L'on retrouve ici un certain nombre d'éléments de coïncidence directe entre le personnage-narrateur et l'auteur. Comme son personnage, Sartre lui-même récusait les structures familiales bourgeoises, car, entre autres raisons, il y voyait une certaine oppression parentale: « A peine sorti d'un ventre, chaque petit d'homme est pris pour un autre; on le pousse, on le tire pour le faire entrer de force dans son personnage, comme ces enfants que les comprachicos tassaient dans des vases de porcelaine pour les empêcher de grandir.»[29] Pour ce qui est de son père en particulier, qu'il n'a d'ailleurs pas connu, Sartre affirme : « Il n'y a pas de bon père, c'est la règle; qu'on ne tienne pas grief aux hommes mais au lien de parenté qui est pourri. [...] Eût-il vécu, mon père se fût couché sur moi de tout son long et m'eût écrasé.»[30]

Quant aux élections, on sait que Sartre n'a pas toujours voté de son vivant, sans parler de sa diatribe contre le système de la démocratie bourgeoise, « Élections, piège à cons » reprise dans *Situations, X*. En bref, ces éléments permettent de repérer dans les remarques de Roquentin certains sentiments propres à l'auteur de *La Nausée*. Sartre, lui-même, souligne par ailleurs, dans *Les Mots*, que Roquentin lui servait en quelque sorte d'alter ego:

> J'étais Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie; en même temps j'étais moi, l'élu, annaliste des enfers, photomicroscope de verre et d'acier penché sur mes propres sirops protoplasmiques. Plus tard j'exposais gaîment que l'homme est impossible; [...].[31]

Dans la scène du musée de Bouville il y a à la fois l'« annaliste de l'enfer » qui démonte la sérénité peinte des notables de la ville et interprète les allusions à la propriété comme tant d'efforts pour oublier une contingence qui était la leur autant que la sienne (Sartre-Roquentin) et qui, dans l'élégance de cette « scène à faire», récupère un des grands moments de la littérature du programme pour en faire une tentative de dépassement par voie satirique. En conséquence, Sartre ne s'est pas seulement montré le 'démonteur' des artifices de la bourgeoisie, mais il a, par la suite d'une intertextualité sciemment choisie, infecté – comme on le dit pour un virus informatique, ou pour tout autre contaminateur – toute une nouvelle lecture de *Hernani* qui opère dorénavant une référence quasi-automatique à l'emploi satirique qu'en a fait Sartre de la scène des portraits. Dépassement de Hugo? Non. Mais dépassement et subrogation (substitution subversive au sens non-juridique du terme) des intentions de l'auteur romantique, quelles qu'aient été ses intentions! Sartre-Roquentin récupère puis démolit les constants de la grande littérature bourgeoise de son temps, précisément pour en extraire leur nécessité esthétique et les vider de leur singularité 'authentique.'

Le comique de personnage:

Une lecture attentive de certains récits de Sartre, laisse transparaître que les narrateurs présentent au lecteur un nombre de personnages dont les actions et les caractères sont dépeints sous un angle caricatural. On retient l'impression que ses personnages sont créés intentionnellement pour être ridiculisés. Tout au long du récit leur risibilité, leur ridicule s'agrandit suivant l'évolution de leur comportement au cours de l'intrigue. Certains de ces personnages sont introduits au début avec des personnalités plus ou moins admirables; mais au fur et à mesure que le récit se développe, on les voit changer de caractère pour ne représenter que l'ombre de ce qu'ils prétendent être au début. Ainsi leurs défauts et leurs faiblesses sont grossis, exagérés afin que le lecteur finisse par en avoir une image burlesque; leur aspect comique découle ainsi de ce contraste entre le vécu du personnage et sa prétention. Ce qui apparaît au lecteur comme une chute susceptible d'amuser d'autant plus qu'elle n'a souvent rien de trop tragique ni de trop catastrophique. Ce genre de comique émane du portrait que Sartre dresse de certains personnages tels l'Autodidacte dans *La Nausée*, Lucien et Bergère dans « L'Enfance d'un chef ». C'est là, en effet, le genre de comique qui

> découle plutôt du ridicule exagéré des mœurs et des caractères de certains personnages. C'est un comique caricatural, sardonique, cruel, qui met violemment en évidence les travers et la mauvaise foi d'un individu ou d'un groupe d'individus et qui réduit individus et groupes à un ensemble de défauts.[32]

On remarquera aussi une autre forme de comique de personnage où ces créatures romanesques se jouent les uns des autres. C'est le cas où certains personnages se moquent des gens de leur entourage ou de leur connaissance. A titre d'exemple, dans *La Nausée*, on relève le cas où Roquentin se moque de l'Autodidacte:

> Ce matin, à la Bibliothèque, quand l'Autodidacte est venu me dire bonjour, j'ai mis dix secondes à le reconnaître. Je voyais un visage inconnu, à peine un visage. Et puis il y avait sa main, comme un gros ver blanc dans ma main. Je l'ai lâchée aussitôt et le bras est retombé mollement.[33]

L'intention comique et son effet grotesque sont soulignés par la comparaison de la main de l'Autodidacte à « un gros ver blanc ». Le narrateur fait disparaître son humanité pour lui accorder le statut de vermine. A plusieurs reprises, au cours de son récit, Roquentin recourt à ce mécanisme déshumanisant dans ses descriptions de certains individus qu'il rencontre dans ses parcours. Effet comique? Effet grotesque? Effet *unheimlich* comme dirait Freud?[34] Le fait est que nous ne savons rien de la main (dans les deux sens) de l'Autodidacte. L'observation de Roquentin se retourne – malgré lui – contre lui. C'est lui qui raconte cet épisode qui n'a rien d'étrange, de bizarre, que dans la fine appréciation qu'il nous offre de ses propres réactions devant la poignée de main – fraternellement offerte on peut le croire – de l'Autodidacte. Le refus d'une solidarité – aussi limitée soit-elle – et la peur latente d'une révélation homosexuelle se lisent dans la réaction de Roquentin. Dès lors le 'comique de

personnage' risque fort de se révéler comme une référence non-voulue à l'instabilité, à l'insécurité du narrateur lui-même. A première vue, c'est l'Autodidacte qui est la cible de ce 'comique de personnage'; à une deuxième lecture c'est le narrateur lui-même qui se livre à nous comme le malade sur le divan du psychiatre, inconscient de la portée de ses paroles.

Dans l'un de ses derniers moments à Bouville, avant son départ définitif pour Paris, lors de sa dernière visite à la Bibliothèque, il aperçoit une dame qui n'a pas l'air de lui plaire :

> Une grosse dame vint s'asseoir à ma droite. Elle posa son chapeau de feutre à côté d'elle. Son nez était planté dans son visage comme un couteau dans une pomme. Sous son nez, un petit trou obscène se fronçait dédaigneusement. Elle tira de son sac un livre relié et s'accouda à la table en appuyant sa tête sur ses mains grasses.[35]

Le nez de cette dame évoque pour Roquentin non pas un être vivant, mais un objet, comme toute mécanique avec ses parties soudées ensemble. Ce qui rejoint encore une fois la formule de « mécanique plaqué sur du vivant » de Bergson. La description de la dame par Roquentin recouvre, en effet, une appréciation négative. Certes, la façon dont il lui enlève son humanité -- lui prêtant des objets mécaniques au lieu de ses traits physiques, « un nez planté dans son visage comme un couteau dans une pomme » -- semble amusante à première vue, et tend à la présenter comme la cible de Roquentin. Au fond, l'on peut se demander si le narrateur, encore une fois, ne se transforme pas lui-

même, à son insu, en sa propre cible. Un tel effet d'une imagination comique, voire grotesque, parsème le récit de Roquentin dès qu'il se retrouve devant un personnage qui l'indiffère ou qu'il déteste. N'y a-t-il pas là encore un signe de son instabilité, de son refus du social? Après tout, il connaît à peine la dame en question, si ce n'est comme un simple usager de la bibliothèque publique. Dès lors, la tentative de Roquentin pour la tourner en dérision se retourne contre lui-même. Indirectement, il renforce son caractère asocial. Et puisque le rire exige en quelque sorte la sympathie de l'auditeur ou du lecteur pour se propager, ce dernier peut se voir obligé de rire contre Roquentin, car c'est lui, qui, en s'en prenant à une victime innocente, mérite d'être sanctionné en l'occurrence.

Une troisième forme du comique de personnage figure également dans *La Nausée*. Elle consiste en un personnage qui se joue de la comédie; ou du moins, il donne cette impression au lecteur. Roquentin illustre bien ce genre de comique: relatant les faits banals de sa vie quotidienne, il ne manque pas de nous faire rire par ses sentiments souvent contradictoires. A un moment, il vient de se regarder dans la glace; il se découvre laid selon le dire des gens, mais il souligne que les qualités importent peu. Mais en même temps il se flatte de la couleur de ses cheveux et s'en réjouit en se regardant dans la glace. De son visage il observe :

> Je pense qu'il est laid, parce qu'on me l'a dit. Mais cela ne me frappe pas. Au fond, je suis même choqué qu'on puisse lui attribuer des qualités de ce genre [...] Il y a quand même une chose qui fait plaisir à voir, au-dessus des molles régions des joues, au-dessus

> du front : c'est cette belle flamme rouge qui dore mon crâne, ce sont mes cheveux. Ça, c'est agréable à regarder. C'est une couleur nette au moins : je suis content d'être roux.[36]

L'inconstance de ses jugements esthétiques produit l'effet comique ici: il tient à rejeter les qualités qui lui sont défavorables; tandis qu'il s'efforce non seulement de s'approprier, de reconnaître les qualités positives, mais aussi de s'en réjouir. D'une certaine manière, son geste devant la glace constituerait une sorte d'autodérision. D'autre part, ce geste comporterait également un autre élément d'intérêt du point de vue de la narration. Est-il en train de réviser son affirmation au début de son récit -- « Il est rare qu'un homme seul ait envie de rire »[37] -- en se jouant sa petite comédie? Ou bien est-ce l'auteur qui lance subtilement comme un signe de connivence à l'égard de ses lecteurs? Car Sartre semble les inviter à se gausser de son personnage, égayant ainsi son oeuvre qui tendrait, sans de tels moments de gaieté, vers un récit sec. On voit pour une fois un Roquentin qui laisse entrevoir une certaine possibilité de regagner son état d'équilibre, de se comporter comme le commun des mortels avec un certain brin de complaisance, quelque court que fût son moment d'autosatisfaction.

Le comique comme effet de la dialectique imaginaire-réalité:

Le comique qui découle du tiraillement du narrateur entre la réalité et l'imaginaire est illustré par le passage dans *La Nausée* où Roquentin est à la Brasserie Vézelise. Il lit *Eugénie Grandet* de Balzac. Le texte qu'il a sous les yeux rappelle le monde ordonné et tranquille des Grandet. Ce monde décrit dans

le roman forme, à l'esprit du lecteur, un contraste évident avec le chaos et le désordre qui règnent dans l'ambiance de la brasserie. Dans cet univers métadiégétique[38], Eugénie et sa mère tiennent une conversation calme où chacune prend son temps à écouter et à répondre à l'autre. Par contre, Roquentin est entouré par des gens qui « ne s'écoutent jamais ».[39] L'on pourrait s'interroger sur le but de cette juxtaposition par Sartre de l'ordre, de l'équilibre du monde imaginaire romanesque avec le désordre et le chaos de la vie réelle.

A première vue, cela produit un effet comique en ce sens que la juxtaposition de l'univers ordonné et paisible décrit dans le passage extrait d'*Eugénie Grandet* forme un contraste avec l'atmosphère bruyante du café où les clients n'arrivent pas à se faire entendre. Il s'en dégage donc une incompatibilité entre l'univers de l'imaginaire et celui de la vie réelle, c'est-à-dire l'expérience vécue du personnage-narrateur.

Au-delà de cet effet comique, cette scène de la juxtaposition soulève une problématique complexe chez Sartre et dont on trouve l'écho dans ses autres écrits, tels *Les Mots* : l'emploi de l'art (dans ce cas, la littérature) pour fuir une situation ou une réalité déplaisante. Dans *Les Mots* Sartre narre comment, chez ses grands-parents Schweitzer, il est amené à se servir de la lecture pour s'évader de l'ambiance de la « comédie familiale » régnant dans cette famille bourgeoise. De même, il se pourrait que Roquentin se serve de sa lecture du roman de Balzac comme un moyen de fuite, comme une sorte d'échappatoire dans cette ambiance de comédie bourgeoise du café. Bref, pour fuir un monde qu'il résume vers la fin de *La Nausée* en des termes négatifs :

« Le monde était si laid, si laids ces verres sales sur les tables, et les taches brunes sur la glace et le tablier de Madeleine et l'air aimable du gros amoureux de la patronne, si laide l'existence même du monde [...] ».[40] Il désire partir pour cet au-delà imaginaire où, comme l'exprime Baudelaire, « Là, Tout n'est qu'ordre et Beauté / Luxe, calme et volupté » [41] afin d'habiter l'univers exquis de l'Art et pour vivre « derrière la toile des tableaux, avec les doges du Tintoret, avec les graves Florentins de Gozzoli, derrière les pages des livres, avec Fabrice del Dongo et Julien Sorel, derrière les disques de phono, avec les longues plaintes sèches de jazz ».[42]

Le monde de l'Art lui sert donc de refuge où Roquentin se sent à l'aise, à l'abri de ce monde d'existants écœurants et de la contingence. On remarquera que ce monde artistique ainsi rêvé transcende la littérature pour incorporer d'autres manifestations de l'imaginaire telles la peinture et la musique; les oeuvres des deux peintres italiens, Jacopo Robusti (dit le Tintoret) et Benozzo di Lese Gozzoli (dit Benozzo), les romans de Stendhal -- un des auteurs favoris de Sartre -- ainsi que la musique de jazz seraient préférables à la vie réelle.

En plus, on sent, chez Roquentin, son attirance vers l'imaginaire lorsqu'il décide d'abandonner son projet de la biographie du marquis de Rollebon au profit d'une oeuvre romanesque. Il note dans son journal « que le monde des explications et des raisons n'est pas celui de l'existence »[43], ceci après avoir constaté la futilité de son activité de biographe: « M. de Rollebon était mon associé : il avait besoin de moi pour être et j'avais besoin de lui pour ne pas sentir mon être. [...] Je n'étais qu'un moyen de le faire vivre, il était ma raison

d'être, il m'avait délivré de moi.»[44] Lors de ses dernières écoutes de la mélodie de « Some of these days / You'll miss me honey»[45], l'attraction de cet au-delà esthétique devient presque irrésistible pour lui, au point qu'il se demande enfin « Pourquoi pas moi »[46]:

> Est-ce que je ne pourrais pas essayer... Naturellement, il ne s'agirait pas d'un air de musique... mais est-ce que je ne pourrais pas, dans un autre genre?... Il faudrait que ce soit un livre : je ne sais rien faire d'autre. Mais pas un livre d'histoire : l'histoire, ça parle de ce qui a existé – jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant. Mon erreur, c'était de vouloir ressusciter M. de Rollebon. Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence.[47]

Donc, la citation du roman de Balzac dans le récit de Roquentin s'avère significative quand elle est mise en parallèle avec d'autres éléments textuels apparentés, comme nous venons de le développer. Ce serait ainsi un moyen de plus pour contester le social dont Roquentin refuse de reconnaître le poids. Il faut se rappeler que le temps de la rédaction de ce roman marque la période apolitique de Sartre, un désintéressement politique dont témoigne l'épigraphe empruntée à Céline, « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout

juste un individu.»[48] Roquentin, qui ne cherche aucune place dans la société bouvilloise, la récuse par tous les moyens à sa disposition. De même, l'abandon de la biographie du Marquis de Rollebon, au profit d'un roman constituerait un élément de son refus de la logique sociale à laquelle il entend se soustraire.

Le revers de cette interprétation du sens de la juxtaposition serait de considérer la scène comme une sorte de critique de la démarche de Roquentin, et par là aussi comme une forme d'autocritique par Sartre lui-même. La lecture entamée par Roquentin, hachée et interrompue à plusieurs reprises, ne semble pas avoir de grande utilité: elle sert plutôt à le couper de la réalité. Il a recours à l'imaginaire pour éviter d'être mêlé dans le social. Ces passages de fuite du réel marqueraient une sorte d'autodérision de la part de Sartre. Ce dernier lui-même serait donc la cible de la moquerie à travers laquelle l'écrivain se critiquerait ou se moquerait de lui-même, étant donné l'inefficacité éventuelle de la littérature vis-à-vis des problèmes de la vie réelle. Cette littérature orientée vers un au-delà imaginaire, coupé de la réalité sociale ou historique, sera plus tard critiquée sévèrement par Sartre dans *Q'est-ce que la littérature?* où Sartre la qualifiera de littérature de l'exis qu'il faudrait remplacer par celle de la praxis[49], des termes auxquels feront écho *Les Mots*. Par contre, la littérature de la praxis ferait, selon Sartre, reconnaître à ses lecteurs ce fait fondamental selon lequel: « on ne la [une situation déplaisante] transcende pas en la fuyant mais en l'assumant pour la changer, c'est-à-dire en la dépassant vers l'avenir le plus proche.»[50] Ce revirement sartrien traduirait un désenchantement avec son idéalisme du début. A cet égard, Denis Hollier remarque :

> Quand il a commencé *La nausée*, Sartre, pour sa part, y croyait effectivement. Mais on sait aussi qu'en cours de rédaction sa conviction s'est effritée jusqu'à disparaître, à ce qu'il dit, au moment de la publication: en 1938, il ne croit plus que l'engage-ment littéraire fasse le poids.[51]

Donc, le réalisme de l'engagement dans la vie n'aurait pas de place pour de telles tentatives de fuite. On se rappellera à cet égard sa fameuse remarque: « Devant un enfant qui meurt de faim, *La Nausée* ne fait pas le poids. » D'où le fait que la teneur et le ton de ses oeuvres littéraires se modifieraient considérablement à partir des années 1940. Cette prise de conscience, cette saisie de l'inéluctabilité du réel l'aurait incité, en partie, à renoncer complètement, après sa trilogie des *Chemins de la liberté* (tétralogie avortée), à la création d'oeuvres romanesques pour enfin privilégier les pièces de théâtre où, à bien des égards, ses qualités littéraires brilleraient davantage et lui feraient ressentir ce rapprochement avec son public.

Quoi qu'il en soit, ce procédé qui consiste à intégrer dans son roman des références littéraires non voilées, voire des citations directes, revêt un intérêt séduisant sur le plan de l'intertextualité. D'un côté, il nous met, à travers le roman de Balzac, dans un autre univers fictif, tout en nous fournissant un double jeu de l'imaginaire – une situation imaginaire qui englobe une autre situation imaginaire. De l'autre, c'est un moyen astucieux de la part de Sartre pour inciter son lecteur à entrer dans la tête de son personnage narrateur; le lecteur est subtilement obligé de lire le texte secondaire cité en suivant le plan choisi par Roquentin. On devient mentalement comme son complice. Ce

procédé intertextuel recouvre également le désir rhétorique de la part de Sartre en ce qu'il transforme toute une nouvelle lecture d'*Eugénie Grandet*; il s'avérera donc impossible de relire le roman de Balzac sans se rappeler l'oeuvre de Sartre elle-même.

Pour conclure, nous avons montré certains aspects du fonctionnement du comique dans *La Nausée* comme une sorte d'arme rhétorique entre les mains de Roquentin. Partant, Sartre s'en est bien servi pour fustiger sa "bête noire" qu'est la bourgeoisie occidentale. Force est de noter cependant que certains critques ont reproché à Sartre son attitude sévère à l'égard de la bourgeoisie. D'aucuns les ont même qualifiés d'enfantins. C'est le cas de Philip Hanson qui affirme que :

> Sartre's intellectual stance seems to be that hating is, in the bourgeois world, a truer and more appropriate emotion than the urge to understand. [...] The antibourgeois anger described by Sartre [...] seems childish and petty. It entails, apparently, no concern to investigate what might be going on outside one's own head. The impulse that they depict is an impulse to lash out in order to relieve one's feelings, with little concern for their consequences.[52]

L'opinion négative de Hanson est renforcée par l'avis de John Weightman qui voit dans l'oeuvre de Sartre le schème récurrent de haine chez l'enfant rancunier en lutte avec son milieu :

> Sartre keeps repeating the pattern of the resentful child, at odds with his family or his situation, who, through his cleverness with words, creates an imaginative-counter-world based ultimately on hatred. [...] he never became mature enough to see the poor benighted bourgeois, forgivingly, in perspective.[53]

Ces remarques négatives pourraient sembler sévères à l'égard de Sartre, et susceptibles de porter une valeur dépréciative pour les oeuvres littéraires sartriennes. En revanche, très peu de ces critiques sévères à l'égard de Sartre manquent, heureusement, de lui reconnaître son génie de virtuose, ses talents artistiques éblouissants. Weightman, par exemple, concède la présence dans certaines des oeuvres sartriennes de « flashes of brilliance ». En effet, la virtuosité et les éblouissements artistiques de Sartre sont indéniables; et ils ne se manifestent nulle part mieux que dans *Les Mots*, qui peuvent être considérés à bien des égards comme l'oeuvre littéraire par excellence de Sartre. Ce que nous nous efforcerons d'illustrer dans le chapitre suivant.

NOTES

[1] Michel Contat et Geneviève Idt, Préface, Jean-Paul Sartre, *Oeuvres romanesques*, éds. Michel Contat et Michel Rybalka, p. xxxiii.

[2] Voir *Critical Essays on Jean-Paul Sartre*, ed. Robert Wilcocks (Boston, Massachusetts: G.K. Hall & Co.), pp. 161- 172.

[3] *Ibid.*, p. 161.

[4] Rappelons la remarque de Bruce Janoff, citée dans notre introduction générale, remarque selon laquelle l'oeuvre de Sartre, ainsi que celle de Camus, est dépourvue d'humour. De plus, on notera la conclusion similaire de Saisselin (voir « Bouville ou l'anti-Combray, » *French Review*, 33, 1960,). Après avoir qualifié Sartre d'être « pour ainsi dire un ultra-rationaliste qui fait de l'analyse qui aboutit au néant » (p. 238), Saisselin constate que « Roquentin pourtant s'ennuie à noter la chronique quotidienne de Bouville [...] Les gestes des hommes sont absurdes parce que leurs actes se déroulent dans le vide. Absurdes les conversations qu'on entend dans les cafés, absurdes les espoirs et le savoir de l'Autodidacte, absurde l'entreprise d'écrire une histoire du M. de Rollebon »(p. 235). Paul P. Somers Jr., reposera plus tard la responsabilité de cet ennui sur une défaillance technique de la part de Sartre. Celui-ci aurait manqué son coup avec le personnage de Roquentin, chargé d'exprimer les idées existentielles de son auteur : « Sartre has installed a character with whom we are more often bored than sympathetic. [...] Roquentin seems a sardonic misanthrope as a result

of his existential principles » (« Camus Si, Sartre No, » *French Review*, 42, 1969, p. 698.).

[5] Certes, nous ne perdons pas de vue le fait que le statut du héros Roquentin ait été mis en question. Certains critiques ne considèrent guère Roquentin comme le héros de *La Nausée*. Selon ces commentateurs, le véritable héros de ce roman serait l'expérience de la nausée, l'avènement troublant de la prise de conscience de la contingence plutôt que le personnage de Roquentin. Une telle interprétation est illustrée par celle de Claude-Edmonde Magny qui affirme que « le héros de *La Nausée* (qui d'ailleurs, conformément aux traditions, donne son nom au roman), ce n'est pas Antoine, ce n'est pas Anny, ce n'est même pas Bouville : c'est la Nausée elle-même » (*Les Sandales d'Empédocle* [Neuchâtel: La Baconnière, 1945]), p. 155. Magny a, en effet, raison de souligner la place importante qu'occupe l'expérience de la nausée dans ce roman de Sartre. Mais, partant, faire de cette expérience le héros de l'œuvre serait implausible, voire inacceptable. Car, une expérience, quelque envergure qu'elle revête, ne se vit pas à elle seule. Et ce qui est plus important, dans le cas échéant, il faut quelqu'un, non seulement pour organiser cette expérience en schème reconnaissable et communicable, mais aussi pour avoir, pour ressentir cette « libido narrative » pour la raconter. D'où le fait que l'on ne saurait perdre de vue les intentions ainsi que les manœuvres narratives mises en oeuvre par celui qui raconte l'expérience. L'idéologie, les desseins du narrateur sont susceptibles de biaiser l'expérience relatée. Pour Geneviève Idt, cerner le héros de *La Nausée* pose moins de problèmes car: « L'ensemble de *La nausée* décrit l'aventure de

Roquentin parmi les choses, mais c'est bien lui qui garde le devant de la scène, et qui reste la conscience centrale, autour de laquelle s'organise tout le texte » (Geneviève Idt, *La Nausée de Sartre: Analyse Critique* [Paris: Hatier, 1971], p. 50).

[6] Geneviève Idt, *Ibid.*, p. 26.

[7] *Ibid.*, p. 18.

[8] Rhiannon Goldthorpe, « The Presentation of Conciousness in Sartre's *La Nausée* and its Theoretical Basis: Reflections and Facticity, » *French Studies*, 22:2, (April) 1968, pp. 114-132; et « The Presentation of Consciousness in Sartre's *La Nausée* and its Theoretical Basis: 2. Transcendence and Intentionality, » *French Studies*, 25:2, (January 1971), pp. 32-46.

[9] Goldthorpe (1968), article cité, p. 114.

[10] *Ibid.*, p. 131.

[11] Reprise dans Robert Wilcocks, éd., *op. cit.*, pp. 209-224. Hewitt suggère, pour contrer les lectures philosophiques réductrices de *La Nausée*, de mettre de côté l'aspect philosophique de l'œuvre pour se pencher sur la part véritablement littéraire. Cette démarche mènera Hewitt à mettre en lumière certains des grands axes de ce roman, souvent sous-estimé ; tel le rôle capital que joue Anny, rôle passé sous silence par bien des commentateurs de *La Nausée*. Selon Hewitt, Anny y est pour quelque chose dans le déclenchement de l'état de malaise que traverse Roquentin. Se servant avec prudence des apports de la psychanalyse -- sans oublier les rapports complexes de Sartre avec le freudisme -- en particulier, l'étude de Freud sur le deuil et la mélancolie, Hewitt démontre comment la

rupture de la relation de Roquentin avec Anny aurait suscité la déprime du personnage-narrateur. Au bout du compte, Hewitt tire la conclusion suivante :

> Read in this light, *La Nausée* appears less as a philosophical novel than as a novel about a philosopher. It can stand as the evocation of an intellectual of the Inter-War Years who, through a dangerous mixture of psychological vulnerability and social isolation, of which the loss of Anny is the cause, is led to invent a metaphysical system which proves hard and cold indeed and from which, finally, refuge must be sought. (p. 221)

[12] Hewitt, article cité, pp. 210-11.

[13] Voir Fredric Jameson, « The Laughter of Nausea, » *YFS*, 29 (1959), et Gerald Prince, « Le Comique dans les oeuvres romanesques de Jean-Paul Sartre, » *PMLA*, 87:2 (1972). Egalement, l'étude de Robert Champigny, « Sens de *La Nausée*», *PMLA*, 70 (1955), mérite d'être mentionnée.

[14] Geneviève Idt, *op. cit.*, p. 51.

[15] Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, (Paris, Nagel, 1970), p. 83-85.

[16] Pour la spécificité de l'emploi sartrien de « ce lieu commun littéraire », voir Christian Angelet, « Le Topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 42 (1990), 165-176.

[17] Voir Gérard Genette, *Figures III*, pp. 228-9.

[18] Voir Henri Bergson, *Le Rire: essai sur la signification du comique* (Paris: Alcan, 1900), p. 17.

[19] Robert Champigny, article cité, p. 37.

[20] D'après les notes établies par Contat et Rybalka, voir *Oeuvres romanesques*, p. 1743.

[21] *Ibid.*, p. 21.

[22] Gerald Prince, article cité, p. 395.

[23] Victor Hugo, *Théâtre complet*, 2 tomes, préf. Roland Purnal, (Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1963-1964), p. 1231.

[24] *Ibid.*, Acte 111, Scène VI, p. 1240.

[25] Sartre, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, p. 108.

[26] *Ibid.*, 113.

[27] *Ibid.*, p. 79.

[28] *Ibid.*, p. 103.

[29] Sartre, « Des Rats et des hommes,» in *Situations, IV* (Paris: Gallimard, 1964), p. 56.

[30] *Les Mots* (Paris: Gallimard -- Folio --, 1998), p.18.

[31] *Ibid.*, p. 204.

[32] Gerald Prince, article cité, p. 295.

[33] Sartre, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, pp. 8-9.

[34] Voir Sigmund Freud, « The Uncanny » in *Art and Literature* (Harmondsworth : Penguin --The Pelican Freud Library Vol. 14 --, 1985), p. 339.

[35] Sartre, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, p 191.

[36] *Ibid.*, p. 22.

[37] *Ibid.*, p. 12

[38] Voir Genette, *op. cit.*, p. 239.

[39] Sartre, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, p. 58.

[40] *Ibid.*, p. 205.

[41] Ces vers constituent le refrain de « L'Invitation au voyage, » parue dans la *Revue des deux mondes* le 1er juin 1855 (Voir Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. Antoine Adam [Paris : Garnier Frères, 1959], pp. 58-59), poème que Baudelaire avait écrit pour Marie Daubrun. Il est vrai que la destination du voyage est la Hollande, mais elle peut s'interpréter métaphoriquement comme un royaume de l'imaginaire où il s'agit des souvenirs esthétiques de son appréciation des peintres hollandais. D'ailleurs, la version en prose de ce même poème, version publiée deux ans plus tard dans *Le Présent* et qui développe amplement les thèmes du poème original, ne laisse planer aucun doute qu'il y est bel et bien question de voyage d'ordre imaginaire. Baudelaire précise que « [c]es trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi. [...] ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'infini vers toi ». Voir Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris : Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1961), p. 255.

[42] Sartre, *La Nausée* in *Oeuvres romanesques*, p. 207.

[43] *Ibid.*, p. 153.

[44] *Ibid.*, p. 117.

[45] Il faut noter que Sartre a commis une grosse erreur non seulement sur le nom du véritable compositeur de cet air de jazz mais aussi sur l'interprète de la chanson. Il a inversé leur rôle. L'excellent travail éditorial de Michel Contat et de Michel Rybalka dans l'édition Pléiade des oeuvres romanesques de Sartre

permet de voir que Sartre a attribué la composition à un Juif et le nom de la chanteuse à une Noire américaine. Il est bien établi maintenant, d'après Contat et Rybalka, que cette chanson fut composée en 1910 par un Noir canadien, Shelton Brooks et reprise presque immédiatement par la chanteuse blanche, Sophie Tucker. Selon les renseignements fournis par Contat et Rybalka, Tucker (1888?-1966; dont le vrai nom était Sophie Abuza) était d'une famille juive de Russie. (Voir Sartre, *Oeuvres romanesques*, pp. 1746-1749).

[46] *Ibid.*, p. 208.

[47] *Ibid.* pp. 209-210.

[48] *Ibid.* p. 1.

[49] Sartre, *Q'est-ce que la littérature?* in *Situations, II*, p. 287.

[50] *Ibid.*, p. 277.

[51] Denis Hollier, *Politique de la prose : Jean-Paul Sartre et l'an quarante* (Paris : Gallimard, 1982), p. 18.

[52] Philip Hanson, « Antibourgeois Anger: Notes on Fiction as a Guide to a Political Sentiment, » *South Atlantic Quarterly*, 82:3, (summer 1983), p. 241; p. 242.

[53] John Weightman, « Bad times for the *fils de famille*,» *TLS*, August 25 2000, p.27.

CHAPITRE IV

COMMENT ON FAIT SON DEUIL LITTERAIRE QUAND ON A DU TALENT : DESANGELISATION ET PARADOXE DU MENTEUR DANS *LES MOTS* DE JEAN-PAUL SARTRE.

> « Livre-truqué, *Les Mots* a connu un succès considérable à sa parution en 1964, et, plus de trente-cinq ans après, continue à exercer une influence considérable dans la littérature du XX[e] siècle. . . . [I]l constitue donc une oeuvre majeure de Sartre et un résumé fulgurant de son génie et, pour une part, de son imposture. » Frédéric Martel. [1]

Parus en 1964, *Les Mots* de Sartre semblent depuis n'avoir rien perdu de leur vigueur ni de leur attrait esthétique.[2] Qu'ils se soient distingués en particulier des autres oeuvres de leur genre ne fait aucun doute. La modalité distinctive de cette oeuvre, considérée comme l'autobiographie la plus polie de sa génération[3], ne fait pourtant pas l'unanimité chez les commentateurs et les critiques littéraires. Ainsi *Les Mots* ont-ils fourni l'occasion à de multiples interprétations: génériques telles celles réalisées par Philippe Lejeune dans ses nombreux travaux consacrés à l'oeuvre de Sartre[4]; psychologiques ou psychanalytiques[5]; mythiques[6], etc.

En gros, dans l'essaim de lectures divergentes des *Mots*, quelques éléments cruciaux du texte se sont retrouvés lésés, nous paraît-il, au profit de leur support référentiel extratextuel. Ce faisant, des aspects tels que la concrétisation des enjeux extratextuels dans l'oeuvre, le style fascinant de Sartre -- les divers jeux de la narration, ainsi que la problématique de véridicité

soulevée -- ont reçu peu d'attention. Or ces derniers font partie de ces 'éléments cruciaux' qui ont assuré aux *Mots* la place qu'ils semblent avoir conquise au rang des grandes oeuvres de la littérature française contemporaine. Aussi ferons-nous mieux de suivre Robert Champigny qui repère dans *Les Mots* une thématique de jeu lié à l'acte d'écrire tout en mettant en garde contre une lecture à la lettre de l'oeuvre: « Sartre [...] invites his readers not to absorb his writings, in particular *The Words*, docilely.»[7] Champigny illustre la thématique ludique dans les termes suivants:

> The theme of levity, or lightheartedness, in *The Words* may be opposed to the angoisse which, according to *Being and Nothingness*, accompanies the realization of one's « total » responsibility. [...] In *The Words*, writing appears not as the experience of having to choose what should be written and published, but as the inebriating experience of verbal creation [...]. [8]

De surcroît, *Les Mots* fascinent par les images, par les métaphores saisissantes employées par l'auteur, par l'humour de sa narration (tournures ironiques etc.), et par l'éclat de son style.

Nous nous astreindrons donc, dans ce chapitre, à nous pencher sur certains de ces éléments. Nous serons amené, en premier lieu, à revisiter quelques traits de la conjoncture historique qui a vu naître cette oeuvre. Cette rétrospective historique nous sera utile dans l'élucidation de certaines prises de position idéologiques par Sartre (prises de position plus ou moins déguisées) que laisse entrevoir son autobiographie. En deuxième lieu, nous nous

efforcerons de percer la rhétorique de la désangélisation que déploie l'auteur: Sartre semble vouloir, parmi ses multiples objectifs, « désangéliser » certaines institutions telles la littérature et la famille. En troisième lieu, nous aborderons la problématique de la véridicité d'une vie narrée par l'intéressé. Celle-ci paraît complexe d'autant plus qu'elle s'insère dans le contexte d'un « roman vrai » (pour emprunter le terme même de Sartre, terme qu'il emploie pour qualifier sa gigantesque biographie de Flaubert).[9] Car, dans ce contexte particulier, faire la part de ce qui s'est réellement passé dans la vie de l'auteur, et de celle qui découle de sa pure fiction, n'est pas aussi facile qu'il apparaît au premier abord. Sartre semble s'y livrer à échafauder le paradoxe du menteur, où certaines de ses assertions, du moins nous paraît-il, souvent s'auto-détruisent.

Genèse polémique d'une oeuvre de virtuose

Les Mots se laissent difficilement apprécier sans tenir compte de l'évolution personnelle du Sartre de l'après-guerre et de la conjocture socio-politique de la période de leur gestation. En effet, la genèse de ce texte remonte aux années 50, précisément à 1953: « L'essentiel des *Mots* a été écrit en 1953.»[10] Cette genèse semble être confirmée dans l'œuvre elle-même où l'on retrouve des indications directes, laissant supposer que l'année de l'achèvement du livre n'est que celle des dernières retouches apportées au texte initial: « Aujourd'hui, 22 avril 1963, je corrige ce manuscrit au dixième étage d'une maison neuve [...].»[11] Déjà à cette époque, Sartre avait acquis une grande notoriété auprès des critiques et du grand public, notoriété due au succès, entre

autres, de certains de ses ouvrages précédents tels *Le Mur*, *La Nausée*, *Les Mouches* et *L'Etre et le néant* sans parler de ses prises de position politiques radicales. Dans un sens, il avait déjà derrière lui un riche parcours littéraire. Et qui plus est, ce parcours eut à subir une évolution, voire une véritable transformation. De sa position d'avant-guerre d'écrivain presque apolitique, il fut sommé par des impératifs sociaux provenant de la conjoncture historique de la guerre de 1939-45. Comme il le précise, suite à la question de Rybalka (« On se pose souvent la question de savoir s'il y a continuité ou rupture dans votre pensée. ») : « Le grand changement dans ma pensée, c'est la guerre :1939-40, l'Occupation, la Résistance, la Libération de Paris. Tout cela m'a fait passer d'une pensée classiquement philosophique à des pensées où la philosophie et l'action, où le théorique et le pratique sont liés [...]. »[12]

Certes, Sartre s'est efforcé de réaliser une conjonction de la théorie et de la pratique. Mais ce qu'il précise moins clairement au cours de ces entretiens, c'est son choix délibéré, à partir de 1952, de mettre son talent littéraire au service de la lutte politico-idéologique. Celle-ci se traduisait, comme on le sait, dans le contexte de la tension entre le bloc soviétique et le bloc de l'Ouest. Sartre prenait, assez souvent, et des fois avec des réserves sérieuses le parti de l'Est, car, entre autres raisons, il croyait voir en l'Union Soviétique l'espoir de l'humanité.

En bref, *Les Mots* rentrent bien dans la lignée des écrits sartriens dont on pourrait tracer les grandes lignes esquissées dans *Qu'est-ce que la littérature?*. Ce dernier aborde certains des sujets touchant aux rapports de l'écrivain avec

son temps. Dans ce sens, ce que dit Steven G. Kellman sur la teneur et sur le ton de cet ouvrage-ci est tout aussi valable pour *Les Mots*:

> *Qu'est-ce que la littérature?* situates itself within the context of global hostilities and class warfare. But not only does it expatiate on literature as militant action; it presents itself as engagé, a treatise on writing that acquiesces to no peace treaty, that is in combat against its presumed antagonists. The very first sentence of the book, which characterizes a critic as « un jeune imbécile » (p. 9), immediately establishes an embattled tone for the entire volume. [...] Sartre saw himself as doing battle against the entrenched assumptions of the old avant-garde. Engagement is an assault on Art-for-Art's-Sake, though it reappropriates some of the same rhetorical arsenal. To the question of what is literature, Sartre responds that it is an enlistment in the struggle against injustice. To be engagé is to take arms against a sea of bubbles, the frivolity of bourgeois materialism. And nothing else is literature.[13]

Kellman évoque, avec justesse, le dessein global de la littérature engagée en tant qu'une autre façon de concevoir l'entreprise littéraire. En plus, là où Kellman a vu plus clair que bien d'autres commentateurs de la littérature engagée, c'est d'avoir aussi souligné qu'une telle littérature n'exclut guère ce que l'on pourrait qualifier de travail de style. Chez Sartre, en effet, on décèle aussi la même attention soutenue au style que chez Flaubert, l'écrivain partisan de l'art pour l'art.

Par ailleurs, Sartre a marqué son insistance sur ce point dans sa « Présentation des *Temps modernes* »: « Je rappelle, en effet, que dans la 'littérature engagée', l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient.»[14]

Les Mots fournissent un exemple de ce parti pris sartrien : Sartre y montre, entre autres, sa qualité de virtuose de mots. D'une certaine façon, *Les Mots* seraient une reprise autobiographique de *Qu'est-ce que la littérature ?* tant du point de vue stylistique que thématique. Certaines images employées dans ce second ouvrage sont recyclées dans le premier. L'image de la bibliothèque qui occupe une place privilégiée dans l'autobiographie en est une belle illustration. Dans *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre donne déjà une connotation négative à la bibliothèque:

> Il faut se rappeler que la plupart des critiques sont des hommes qui n'ont pas eu beaucoup de chance et qui, au moment où ils allaient désespérer, ont trouvé une petite place tranquille de gardien de cimetière. Dieu sait si les cimetières sont paisibles : il n'en est pas de plus riant qu'une bibliothèque. Les morts sont là : ils n'ont fait qu'écrire, ils sont lavés depuis longtemps du péché de vivre et d'ailleurs on ne connaît leur vie que par d'autres livres que d'autres morts ont écrits sur eux. Rimbaud est mort. Morts Paterne Berrichon et Isabelle Rimbaud; les gêneurs ont disparu, il ne reste que les petits cercueils qu'on range sur des planches, le long des murs, comme les urnes d'un columbarium.[15]

Ce passage renferme, d'une part, la métaphore de la bibliothèque qui revient à plusieurs reprises dans *Les Mots* : « La bibliothèque, j'y voyais un temple »[16] et, d'autre part, le ton sarcastique dont Sartre traite ses cibles. Ce lieu consacré aux livres revêt pour Sartre quelque chose de comique, à quoi ferait écho la bibliothèque de son grand-père, qui était pour Poulou le lieu par excellence de cabotinage: « Pour arracher l'espèce entière à l'animalité il ne fallait que deux conditions : que l'on conservât dans des locaux surveillés les reliques – toiles, livres, statues – des clercs morts; qu'il restât au moins un clerc vivant pour continuer la besogne et fabriquer les reliques futures.»[17]

De même, *Les Mots* reprennent la tournure acerbe envers certaines cibles de Sartre, tels ces critiques pour qui Sartre ne ménage guère son vitriol, comme le montre le passage cité ci-dessus. Les phrases, par leur concision et par leur force, sont comme de véritables « pistolets chargés. » Egalement dans les deux ouvrages, il affiche le même dédain envers une certaine conception de la littérature, la littérature de refuge ou de l'exis.

La perspective guerrière adoptée par Sartre pour exprimer l'acte d'écrire, se voit, par exemple, à travers son effort pour redresser certaines injustices constatées au sein de la famille Schweitzer. Les portraits acerbes qu'il peint des personnages de son entourage, à l'exception de sa propre mère, témoigneraient de cette volonté de lutter en faveur des humiliés telle sa mère rentrée au giron familial après la mort de Jean-Baptiste Sartre:

> Sans argent ni métier, Anne-Marie décida de retourner vivre chez ses parents. Mais l'insolent trépas de mon père avait désobligé les

> Schweitzer : il ressemblait trop à une répudiation. Pour n'avoir su ni le prévoir ni le prévenir, ma mère fut réputée coupable : elle avait pris, à l'étourdie, un mari qui n'avait pas fait d'usage. [...] Pour obtenir son pardon, elle se dépensa sans compter, tint la maison de ses parents, à Meudon puis à Paris, se fit gouvernante, infirmière, majordome, dame de compagnie, servante, sans pouvoir désarmer l'agacement muet de sa mère. [...]
> La mort de Jean-Baptiste fut la grande affaire de ma vie : elle rendit ma mère à ses chaînes et me donna ma liberté.[18]

Il en va de même pour feu son père. Sartre tente de réhabiliter la mémoire de ce jeune officier dont la mort 'prématurée' aurait des conséquences complexes pour l'enfant qu'il fut et pour l'écrivain qu'il deviendrait. Sartre ironise sur le portrait que ses grands-parents ont dressé de Jean-Baptiste et s'efforce, par là, de rétablir un peu de dignité à ce défunt méconnu:

> Mon père avait eu la galanterie de mourir à ses torts : Mon grand-père répétait qu'il s'était dérobé à ses devoirs; mon grand-père, justement fier de la longévité Schweitzer, n'admettait pas qu'on disparût à trente ans; à la lumière de ce décès suspect, il en vint à douter que son gendre eût jamais existé et, pour finir, il l'oublia. Je n'eus même pas à l'oublier : en filant à l'anglaise, Jean-Baptiste m'avait refusé le plaisir de faire sa connaissance. Aujourd'hui encore, je m'étonne du peu que je sais sur lui. Il a aimé, pourtant, il a voulu vivre, il s'est vu mourir; cela suffit pour faire tout un homme.[19]

Malgré l'interprétation erronée -- d'ailleurs humoristique dans sa traduction textuelle -- de la mort de Jean-Baptiste Sartre (selon laquelle il se serait dérobé à ses devoirs), Sartre semble voir cet événement d'une autre manière ; on sent dans la narration un sous-texte d'un constat du tort fait à ce défunt en le méprenant ainsi. L'idée que Jean-Baptiste a fait preuve d'aimer, de vouloir vivre, et trouvant contre son gré une mort imprévue, ne fait que que souligner sa qualité « de tout un homme ».

Sur la lutte des classes, l'on pourrait citer le contraste qu'établit Sartre entre les expressions culturelles bourgeoises et celles de la masse populaire. Prenons, par exemple, les liens sociaux intimes qu'encourageraient les manifestations culturelles de la masse populaire, liens que l'on pourrait qualifier de centripètes; contrairement à ceux-ci se trouvent les rapports empoisonnés des membres de la bourgeoisie, rapports à effet centrifuge. Ce contraste se révèle à travers les différences suggérées par Sartre entre l'ambiance qui règne au théâtre bourgeois et celle du cinéma populaire:

> A feu mon père, à mon grand-père, familiers des deuxièmes balcons, la hiérarchie sociale du théâtre avait donné le goût du cérémonial: quand beaucoup d'hommes sont ensemble, il faut les séparer par des rites ou bien ils se massacrent. Le cinéma prouvait le contraire : plutôt que par une fête, ce public si mêlé semblait réuni par une catastrophe; morte, l'étiquette démasquait enfin le véritable lien des hommes, l'adhérence. Je pris en dégoût les cérémonies, j'adorai les foules; j'en ai vu de toute sorte mais je n'ai retrouvé cette nudité, cette présence sans recul de chacun à tous,

> ce rêve éveillé, cette conscience obscure du danger d'être homme qu'en 1940, dans le Stalag XII D.[20]

Ces quelques exemples illustrent le parti pris de Sartre et indiquent certains éléments de sa prise de position, selon laquelle la littérature pourrait servir d'arme dans une lutte quelconque (lutte contre des institutions et individus considérés comme oppresseurs). Pour lui, l'écrivain

> sait que les mots, comme dit Brice-Parain, sont des 'pistolets chargés'. S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations.[21]

Et c'est à partir de cette optique qu'il faudrait contextualiser un certain nombre de ses écrits postérieurs à 1940 dont *Les Mots*.

D'ailleurs il ne serait pas sans intérêt de noter la dédicace que portent *Les Mots*. L'œuvre est dédicacée « à Mme Z, » le « Z » étant l'initial du nom de la traductrice et interprète russe, Lena Zonina, qui s'occupait de Sartre et de Simone de Beauvoir lors de leurs voyages en U.R.S.S. dans les années 60.[22] Cette sympathie de Sartre envers le système soviétique aura aussi le corollaire d'accentuer son antipathie à l'égard des valeurs occidentales, antipathie qu'esquissaient déjà les sentiments anti-bourgeois de Roquentin dans *La Nausée*. En fait, de l'antipathie, voire de l'anarchisme dont *La Nausée* est imprégnée, Sartre se transformera en homme de gauche.[23]

Il se servira plus tard des éléments du marxisme, en combinaison avec un certain apport de la psychanalyse, pour tenter de comprendre sa situation. Pour ce faire, Sartre trouvait significatif de commencer dans *Les Mots* par son enfance: « Tout homme a son milieu; ni l'orgueil ni la valeur n'en fixent l'altitude: l'enfance décide.»[24] Il s'efforce, donc, dans son autobiographie de mettre à nu cette enfance conditionnée par le milieu bourgeois que représente la famille Schweitzer.

En effet, *Les Mots* constituent une critique de l'enfance de Sartre faite par l'intéressé lui-même, et, par là, de sa classe sociale, y compris la famille qui a géré son évolution. Sartre y démystifie la grande comédie au sein de sa famille. La démystification s'accomplit à travers une narration où l'on peut distinguer trois attitudes/niveaux complémentaires. D'abord, on peut relever l'effort d'un quinquagénaire désenchanté qui s'assigne la tâche de dépeindre son parcours mystifié. Ensuite, on peut déceler une certaine tentative de saisir, aux traits vifs, le vécu de l'enfant cabotin que le narrateur quinquagénaire tente de conjurer. Et puis, gît un désir non voilé de démonter la mécanique par laquelle l'enfant est manipulé ou incité par les adultes de son milieu. Le caractère tripartite de ce récit est également noté par Robert Champigny, qui l'articule différemment : « En gros, le texte en composerait trois : l'entourage de l'enfant (surtout le grand-père), l'enfant, le quinquagénaire que l'enfant est devenu. Il les développerait l'un par rapport aux autres à l'aide d'analogies simples et d'analogies par contraste.»[25]

Nous retrouverons là un certain jeu dialectique. En effet, bien avant la parution des *Mots*, Sartre a illustré cette dialectique dans sa préface, « Des rats et des hommes »[26], au livre d'André Gorz, *Le Traître*. A bien des égards, cette préface, « qui compte à n'en pas douter parmi les meilleurs écrits de Sartre »[27] résume la stratégie en question dans *Les Mots*. Contat et Rybalka notent à propos du *Traître* :

> Il s'agit de la tentative radicale d'un intellectuel pour trouver, en la faisant, sa vérité et pour comprendre, au moyen d'une méthode qui doit plus encore à Sartre qu'à Marx et à Freud, l'origine de ses choix, de sa singularité et du mouvement de sa pensée à partir des faits de son histoire.[28]

Cela nous semble le même projet sartrien à travers *Les Mots*, ceci en dépit du fait que cette préface n'a guère été mise en parallèle avec l'autobiographie de Sartre. Ce fait participe également de certains éléments de la profonde unité qui relie les divers écrits sartriens.

Cas particulier de désangélisation : démontage d'une mécanique de fourberie

Parmi les nombreuses thématiques habilement tissées par Sartre dans son autobiographie, l'une des plus importantes s'avère liée à la grande comédie. Nous retrouvons donc, à nouveau, le sujet traité dans « L'Enfance d'un chef, » à cette exception près que cette fois l'étude de cas s'applique à l'auteur lui-même, à ses proches ainsi qu'à sa classe sociale. Sartre s'oriente dans *Les Mots* vers la

chasse, la poursuite acharnée de tout geste de mauvaise foi qui aurait marqué son milieu familial aussi bien que son enfance. Dans un sens, l'œuvre peut être perçue métaphoriquement comme une tentative de désangélisation, qu'illustrerait l'épisode de la coupe des cheveux du héros à l'âge de sept ans. Le projet sartrien serait analogue, à bien des égards, à celui de son grand-père Schweitzer qui s'est avisé de faire couper les cheveux à Poulou. Sartre, narrateur, nous raconte l'anecdote qui peut ressembler en apparence à un cas d'un acte de sadisme de la part de l'octogénaire:

> Mon grand-père s'agaçait de ma longue chevelure: « C'est un garçon, disait-il à ma mère, tu vas en faire une fille; je ne veux pas que mon petit-fils devienne une poule mouillée! » Anne-Marie tenait bon; elle eût aimé, je pense, que je fusse une fille pour de vrai; avec quel bonheur elle eût comblé de bienfaits sa triste enfance ressuscitée. Le Ciel ne l'ayant pas exaucée, elle s'arrangea : j'aurais le sexe des anges, indéterminé mais féminin sur les bords. [...] Un jour – j'avais sept ans – mon grand-père n'y tint plus : il me prit par la main, annonçant qu'il m'emmenait en promenade. Mais, à peine avions-nous tourné le coin de la rue, il me poussa chez le coiffeur en me disant : « Nous allons faire une surprise à ta mère. » J'adorais les surprises. Il y en avait tout le temps chez nous. Cachotteries amusées ou vertueuses, cadeaux inattendus, révélations théâtrales suivies d'embrassements : c'était le ton de notre vie. [...] Bref, les coups de théâtre faisaient mon petit ordinaire et je regardai avec bienveillance mes boucles rouler le long de la serviette blanche qui me serrait le cou et tomber sur le plancher, inexplicablement ternies; je revins glorieux et tondu.[29]

L'humour avec lequel Sartre raconte cette épreuve dramatique résume en quelque sorte certains aspects de la dynamique familiale chez les Schweitzer, revue par le narrateur quinquagénaire. Par ailleurs, nous retrouvons ici l'illustration d'une certaine transposition qu'opère l'humoriste, transposition bien précisée par Louis Cazamian (cité dans notre introduction). On sait l'importance que la découverte de sa laideur a revêtue pour Sartre (ajoutons cependant que, dans la vie de l'auteur, les conséquences furent assumées par Sartre, en dépit d'une certaine stratégie compensatoire qu'on décèle chez lui – tel le développement d'une capacité intellectuelle extraordinaire, d'une admirable générosité). Or cet épisode de la coupe des cheveux -- qui constitue le moment révélateur de cette laideur -- est narré comme s'il n'avait pas eu de graves conséquences affectives chez le narrateur. Le quinquagénaire semble s'efforcer de livrer les événements tels qu'ils auraient apparu à Poulou, du moins d'après sa narration. L'immédiateté de l'expérience de Poulou nous est conviée à travers l'effort du narrateur de se remettre dans la peau du jeune personnage. Ce dernier subit les événements par la volonté de son grand-père, lequel ne cache guère sa détermination à avoir le dernier mot. A se fier aux propos du narrateur, l'on croirait qu'il y eut une sorte de complicité entre le grand-père et son petit-fils : « [...] je regardais avec bienveillance mes boucles rouler le long de la serviette blanche qui me serrait le cou et tomber sur le plancher, inexplicablement ternies; je revins glorieux et tondu. » A moins qu'il n'ait fait partie d'une conspiration destinée à rendre sa mère malheureuse, on voit mal en quoi se fonde son humeur glorieuse au retour, d'autant plus qu'il est revenu avec les cheveux

coupés à ras. Son expression ne serait donc qu'à prendre au sens ironique, puisque auparavant dans son récit, il prend à plusieurs reprises le parti de sa mère contre son grand-père.

Le drame de cet événement réside dans l'impact émotionnel dévastateur pour la mère :

> Il y eut des cris mais pas d'embrassements et ma mère s'enferma dans sa chambre pour pleurer : on avait troqué sa fillette contre un garçonnet. Il y avait pis : tant qu'elles voltigeaient autour de mes oreilles, mes belles anglaises lui avaient permis de refuser l'évidence de ma laideur. Déjà, pourtant, mon oeil droit entrait dans le crépuscule. Il fallait qu'elle s'avouât la vérité. Mon grand-père semblait lui-même tout interdit; on lui avait confié sa petite merveille, il avait rendu un crapaud : c'était saper à la base ses futurs émerveillements.[30]

L'embellissement, l'enjolivement du jeune Sartre – Poulou – par sa mère constitue une espèce d'acte inauthentique, de mauvaise foi. Elle l'emploie pour se voiler une réalité amère, à savoir la laideur de son fils. Pour le jeune Sartre, revu et narré par le quinquagénaire, continuer de garder de tels cheveux serait se fixer dans une voie de l'inauthenticité. D'où le fait que l'acte du grand-père peut se voir sous un angle positif : saper l'illusion d'Anne-Marie afin de ramener à la réalité et la mère et le fils. D'ordinaire, un tel acte de démystification aurait été bien vu par l'auteur, étant donné ses divers propos et attitudes sur des actes inauthentiques, comme nous l'avons expliqué, par exemple, dans notre chapitre sur « L'Enfance d'un chef ». Or nous voyons dans le présent cas une attitude

ambiguë de la part du narrateur. Sartre condamne-t-il l'acte de son grand-père par la manière dont il raconte l'événement? Le fait que le grand-père semble en tirer du plaisir laisse supposer qu'il y aurait un autre motif derrière son acte – un désir non pas de blesser intentionnellement son petit-fils ou sa fille, mais d'exercer sa domination sur eux. D'autre part, l'on peut aussi s'interroger sur le mobile du narrateur: Sartre n'a-t-il pas narré l'événement sous l'aspect qui cadrerait bien avec une certaine intention globale de dresser le portrait d'un « patriarche » impitoyable et théâtral?

Cela dit, nous nous servirons de cette anecdote comme une sorte de métaphore pour explorer un aspect non-négligeable de l'entreprise sartrienne dans *Les Mots*. La métaphore consiste dans le passage, la chute, de l'état d'ange à celui de la banalité, en l'occurrence, à celui de 'crapaud' chez le jeune Sartre. Cette tentative de désangélisation a pour but d'enlever, de démasquer tout artifice, toute supercherie, toute parure autour d'un être ou d'un phénomène afin de les rendre à leur véritable nature. Quels que soient les vrais motifs de Charles Schweitzer, il est certain qu'il a, par son acte, facilité le dévoilement de ce que les efforts d'Anne-Marie tendaient à masquer.

Dans cette optique, Sartre aurait pour objectif de démythifier aussi bien son enfance que sa classe sociale, classe qu'il vise par le biais de la famille Schweitzer. Comme le grand-père (qui ressentait de la révulsion devant l'hypocrisie et devant l'illusion d'Anne-Marie), Sartre se serait pareillement écœuré par la grande comédie de son milieu. Et comme l'acte de Charles Schweitzer n'est pas sans soulever quelques interrogations, le projet de Sartre

pose également certains problèmes. Sartre est-il motivé seulement par le désir de percer, de mettre à nu les diverses formes d'hypocrisie dans sa famille? Ou bien a-t-il autre maille à partir avec son milieu d'origine ?

(a) Rapports familiaux chez les Schweitzer

L'impression que véhiculent *Les Mots* sur la dynamique familiale chez Charles Schweitzer, c'est celle d'une famille où les liens, les rapports interpersonnels sont peu sincères. Chacun y joue un rôle. Sartre semble suggérer que tout cela découle de la mentalité liée à l'appartenance sociale de son grand-père: lors de son enfance Sartre aurait été forcé d'accepter « toutes les maximes de droite qu'un vieil homme de gauche m'enseignait par ses conduites: que la Vérité et la Fable sont une même chose, qu'il faut jouer la passion pour la ressentir, que l'homme est un être de cérémonie. On m'a persuadé que nous étions créés pour nous donner la comédie [...].»[31] Cette attitude aura pour effet de générer une extravagance de générosité où chacun trouvera son compte: « Dans notre famille quelle débauche de générosité : mon grand-père me fait vivre et moi je fais son bonheur; ma mère se dévoue à tous ; [...] notre vie n'est qu'une suite de cérémonies et nous consumons notre temps à nous accabler d'hommages.»[32]

Chacun des rapports familiaux est analysé par le narrateur afin d'en lever les fondements hypocrites. Par exemple, pour ce grand-père, qui « se plaît à emmerder ses fils »[33], comment se fait-il qu'il soit si gentil et choyant envers le jeune Sartre? Sartre donne l'explication selon laquelle « Charles combattait

l'angoisse par l'extase. Il admirait en moi l'œuvre admirable de la terre pour se persuader que tout est bon, même notre fin miteuse.»[34] Avant cette assertion, il a explicité le mobile de son grand-père:

> J'étais un fief du soleil, mon grand-père pouvait jouir de moi sans me posséder : je fus sa 'merveille' parce qu'il souhaitait finir ses jours en vieillard émerveillé; il prit le parti de me considérer comme une faveur singulière du destin, comme un don gratuit et toujours révocable; [...] Je le comblais par ma seule présence.[35]

Anne-Marie seule serait exemptée de ce jeu fourbe. Son dévouement à la famille serait dû au fait qu'elle voulait compenser son erreur passée : le mariage à un homme qui « n'avait pas fait d'usage » : « Pour obtenir son pardon, elle se dépensa sans compter, tint la maison de ses parents, à Meudon puis à Paris, se fit gouvernante, infirmière, majordome, dame de compagnie, servante, sans pouvoir désarmer l'agacement muet de sa mère.»[36] Le sacrifice d'Anne-Marie paraît impressionner le narrateur, sans pourtant lui épargner des sentiments ambigus. D'un côté, Sartre, comme narrateur, lui attribue une sincérité qui manque aux autres personnages de son entourage: « Quand j'y pense, aujourd'hui, ce dévouement seul me semble vrai; mais nous avions tendance à le passer sous silence.»[37] D'un autre côté, le narrateur relève aussi chez sa mère la même tendance à l'hypocrisie, comme le témoigne l'épisode de la coupe des cheveux du jeune héros. Cependant, on ne manquera pas de remarquer l'indulgence et la sympathie avec lesquelles Sartre traite la mère à travers sa

narration, alors qu'elle semble avoir une part de responsabilité dans la genèse de la mauvaise foi de Poulou. Ce qui incite à retourner à Sartre la même question qu'il soulève dans *Qu'est-ce que la littérature?* au sujet du parti pris apparent des écrivains :

> Si donc un écrivain a choisi de se taire sur un aspect quelconque du monde, ou selon une locution qui dit bien ce qu'elle veut dire : de le passer sous silence, on est en droit de lui poser une [...] question : pourquoi as-tu parlé de ceci plutôt que de cela et – puisque tu parles pour changer – pourquoi veux-tu changer ceci plutôt que cela?[38]

Sartre se montre-t-il, par l'absence de tout reproche d'Anne-Marie, comme peu enclin à critiquer sa mère à cause de la connivence entre lui et cette dernière, les deux « enfants » de Karl? Car il est évident que Charles Schweitzer permet l'accès à la vérité, encore que cet accès soit facilité d'une manière déplaisante. Or Sartre décrit son grand-père comme cruel, théâtral et inauthentique. Cette interrogation est d'autant plus pertinente du fait que c'est Anne-Marie qui a créé Poulou et qui veut à tout prix garder « l'ange » Poulou. Cette invention maternelle traduit une tentative de s'approprier la vie et l'identité du petit Jean-Paul Sartre. Pourtant, Sartre la considère comme innocente et souffrante.[39] Relever l'erreur d'Anne-Marie, s'attaquer à elle, ne serait-ce pas aussi porter atteinte aux liens particuliers entre lui et les femmes :

> Dans mon enfance, j'ai été entouré de femmes; ma grand-mère,

ma mère s'occupaient beaucoup de moi; et puis j'étais entouré de petites filles. De sorte que c'était un peu mon milieu naturel, les filles et les femmes, et j'ai toujours pensé qu'il y avait en moi une sorte de femme.[40]

Il apparaît, donc, que Sartre écrivain prétend s'insurger contre l'inauthenticité du jeune personnage Poulou. Mais comment s'insurge-t-il? Sinon en déplaçant sciemment (comme écrivain adulte) la responsabilité de cette précoce inau-thenticité. La narration de Sartre est, en conséquence, selon ses propres termes à lui, inauthentique.

(b) La Comédie de la culture

Deux considérations paraissent préoccuper Sartre, narrateur des *Mots*, sur le plan de la culture : la démystification de la vocation de l'écrivain et le dévoilement du début médiocre et mesquin de sa vocation d'écrivain.

Considéré du point de vue de sa notoriété acquise et de sa prolificité, Sartre pourrait être pris pour un auteur dont l'enfance a été prodigieuse. De cette perspective l'enfant Sartre pourrait se représenter, aux yeux des lecteurs du grand écrivain, comme un enfant exceptionnellement doué puisqu'il se serait immergé très tôt (dès sa toute jeune enfance) dans l'univers des livres tant comme lecteur vorace que comme auteur. Pour contrer une telle constatation, l'écrivain quinquagénaire s'avise de livrer ses piètres débuts, ses balbutiements littéraires ainsi que leurs motivations mesquines.

Pour le narrateur, tout ce qui relève de la culture, la sienne ainsi que celle de son entourage, serait également teintée d'hypocrisie. Nous voyons le jeune Sartre dont « les cérémonies d'appropriation »[41] des livres ne se sont concrétisées que comme une ruse pour attirer l'attention et l'adulation des adultes de son milieu familial. Ainsi retrouvons-nous un jeune enfant qui s'ingénie à feindre la lecture dans le but d'afficher une précocité:

> A peine avais-je poussé la porte de la bibliothèque [...] je courais aux livres. Sincèrement? Qu'est-ce que cela veut dire? Comment pourrais-je fixer – après tant d'années surtout – l'insaisissable et mouvante frontière qui sépare la possession du cabotinage? Je me couchais sur le ventre, face aux fenêtres, un livre ouvert devant moi, un verre d'eau rougie à ma gauche, sur une assiette, une tartine de confiture. Jusque dans la solitude j'étais en représentation :[...] Derrière moi, la porte s'ouvrait, on venait voir « ce que je fabriquais » : je truquais, je me relevais d'un bond, je remettais Musset à sa place et j'allais aussitôt, dressé sur la pointe des pieds, les bras levés, prendre le pesant Corneille; on mesurait ma passion à mes efforts, j'entendais derrière moi, une voix éblouie chuchoter : « Mais c'est qu'il aime Corneille! » Je ne l'aimais pas : les alexandrins me rebutaient.[42]

Cet épisode illustre à quel point l'enfant a su maîtriser ce que Sartre appelle la grande comédie; il connaît non seulement le moment exact pour déclencher son numéro, mais aussi les livres capables de faire impression sur les adultes; il sait que « le pesant Corneille » ne passera pas inaperçu. Malgré le caractère amusant de cet épisode, il n'en manque pas moins de soulever des questions :

dans un certain sens, cela sent le « retouché »; le narrateur n'a-t-il pas aussi "truqué" la narration en l'embellissant afin de surenchérir sur le cabotinage du jeune Sartre? La nuance, l'atténuation (« Comment pourrais-je fixer -- après tant d'années surtout -- l'insaisissable et mouvante frontière qui sépare la possession du cabotinage? ») qu'interpose le narrateur au tout début de cet extrait sert-elle à nous désarmer, à nous défaire de nos gardes?

Sartre semble opérer par une stratégie qui lui permet de dire certaines choses, énoncer certains jugements critiques tout en feignant de s'être préoccupé par le simple récit des faits survenus. Cette tendance à voiler subtilement ses affirmations se dégage aussi dans la scène où Charles Schweitzer tente d'orienter le jeune Sartre vers une certaine pratique de la vocation d'écrivain. Sous l'apparence du récit des propos de son grand-père, Sartre y effectue habilement une attaque contre le modèle d'écrivain que lui propose Charles Schweitzer :

> Le mal était fait; à me heurter de front on risquait de l'aggraver : je m'opiniâtrerais peut-être. Karl proclama ma vocation pour garder une chance de m'en détourner. [...] Un soir, il annonça qu'il voulait me parler d'homme à homme, les femmes se retirèrent, il me prit sur ses genoux et m'entretint gravement. J'écrirais, c'était une affaire entendue; je devais le connaître assez pour ne pas redouter qu'il contrariât mes désirs. Mais il fallait regarder les choses en face, avec lucidité : la littérature ne nourrissait pas. Savais-je que des écrivains fameux étaient morts de faim? Que d'autres, pour manger, s'étaient vendus? Si je voulais garder mon indépendance, il convenait de choisir un second métier. Le

> professorat laissait des loisirs; les préoccupations des universitaires rejoignent celles des littérateurs: je passerais constamment d'un sacerdoce à l'autre; je vivrais dans le commerce des grands auteurs; d'un même mouvement, je révélerais leurs ouvrages à mes élèves et j'y puiserais mon inspiration. Je me distrairais de ma solitude provinciale en composant des poèmes, une traduction d'Horace en vers blancs, je donnerais aux journaux locaux de courts billets littéraires, à la *Revue pédagogique* un essai brillant sur l'enseignement du grec, un autre sur la psychologie des adolescents; à ma mort on trouverait des inédits dans mes tiroirs, une méditation sur la mer, une comédie en un acte, quelques pages érudites et sensibles sur les monuments d'Aurillac, de quoi faire une plaquette qui serait publiée par les soins de mes anciens élèves.[43]

A travers le procédé de discours indirect, Sartre rapporte les énoncés de son grand-père. Il ne donne pas les propos exacts de Charles Schweitzer, mais laisse croire qu'il ne livre que les paroles de ce dernier. En réalité, ces propos sont déjà passés au travers du filtre déformant de l'imagination et du gré du narrateur. On s'aperçoit que ce dernier y effectue une subtile supercherie : au dire du grand-père, Sartre semble glisser, intercaler ses propres commentaires ironiques, commentaires fondés sur son parti pris. Nous retrouvons, ici, un exemple d'anacrèse – l'usage de la citation par un narrateur afin de pouvoir dominer le discours d'autrui – manœuvre qu'illustre le personnage-narrateur Meursault, dans son récit du discours du procureur lors de son procès[44]; à cette exception près que la licence que s'octroie Sartre y apparaît comme des plus flagrantes. Sartre prête à son grand-père des propos qui s'avéreraient peu

plausibles d'attribuer à ce dernier. Il serait difficile d'imaginer Charles Schweitzer traiter les métiers de professeur et d'écrivain de « sacerdoces,» entre lesquels Sartre ferait la navette. Ses exagérations laisseraient donc croire que le narrateur s'en sert pour d'autres objectifs; notamment, comme la satire de la conception et de la pratique bourgeoises de la vocation d'écrivain. D'après les insinuations sartriennes, l'écriture bourgeoise n'aurait aucune utilité pour la vie quotidienne de la masse populaire; ainsi, écrire équivaudrait, selon la critique voilée de Sartre, à se retirer des préoccupations de son milieu pour se cantonner dans la tour d'ivoire de littérature et faire de celle-ci un « absolu » : « J'envisageais tranquillement que j'étais fait pour écrire. Pas besoin de justifier mon existence, j'avais fait de la littérature un absolu. Il m'a fallu trente ans pour me défaire de cet état d'esprit.»[45] *Les Mots* lui auraient permis d'entamer cette auto-démystification.

Nous découvrons à travers cette manœuvre un jeu de rôles où Sartre semble prêter à ses personnages des rôles qu'il croit leur convenir; en l'occurrence son grand-père jouant le rôle de défenseur d'une certaine vision du métier d'écrivain, une vision que Sartre tourne subtilement en dérision. N'y a-t-il pas là, en effet, une reprise du fameux dialogue d'un chef et de son futur chef héritier qu'on a déjà vu dans « L'Enfance d'un chef », à cette exception près que le domaine de référence change de l'industrie à la culture ?

Séparer le vrai d'avec le fictif : *Les Mots* et la problématique de la véridicité

En effet, de tous les écrits sartriens, *Les Mots* posent, nous semble-t-il, le plus de difficultés pour séparer le vrai du fictif. D'un côté, on y remarque un désir de raconter des événements qui se sont produits lors de son enfance. D'un autre, l'on retrouve une volonté de tout exagérer, si bien que la part du vrai se montre indistincte. Prenons comme exemple cette anecdote au sujet de son grand-père:

> Restait le patriarche : il ressemblait tant à Dieu le Père qu'on le prenait souvent pour lui. Un jour, il entra dans une église par la sacristie ; le curé menaçait les tièdes des foudres célestes : « Dieu est là ! Il vous voit! » Tout à coup les fidèles découvrirent, sous la chaire, un grand vieillard barbu qui les regardait : ils s'enfuirent. D'autres fois, mon grand-père disait qu'ils s'étaient jetés à ses genoux.[46]

On peut s'interroger au sujet de la crédibilité à accorder à cette histoire. Est-il exact que Sartre la tienne de son grand-père ? Le narrateur prend soin de la lui attribuer habilement comme le témoigne la dernière phrase: « D'autres fois, mon grand-père disait qu'ils s'étaient jetés à ses genoux. »

Cela toucherait à la difficulté de faire la part des choses, à savoir, de démêler les souvenirs qui entrent en jeu dans cette oeuvre de Sartre. S'agit-il de vrais souvenirs de l'auteur? Ou serait-il question de fausses mémoires, des mémoires falsifiées de l'intellect du philosophe-écrivain quinquagénaire? Ou

bien, avons-nous affaire à une vengeance prise consciemment par Sartre, où l'on ne serait pas loin du travail de propagande comme *Qu'est-ce que la littérature* ? en revêt quelques aspects? Sartre semble avoir conscience de cette difficulté voulue; il l'a relevé dans le cas de l'ouvrage d'André Gorz:

> Comment retrouver les sentiers perdus : les lianes et les ronces couvrent tout. On attrape encore des souvenirs : mais qu'est-ce un souvenir? Quelle est la vérité de ce tableautin inerte? Et son importance, quelle est-elle? Est-ce le passé qui éclate dans le présent comme une bombe? Est-ce le présent qui se maquille en passé? Ou les deux ensemble?[47]

Plus épineux sont les cas où ses affirmations sont manifestement contradictoires. Ces contradictions s'illustrent par les remarques paradoxales à travers lesquelles Sartre réfléchit sur son acte d'écrire au moment de la narration: « Ce que je viens d'écrire est faux. Vrai. Ni vrai ni faux comme tout ce qu'on écrit sur les fous, sur les hommes. J'ai rapporté les faits avec autant d'exactitude que ma mémoire le permettait.»[48]

Se trouverait-on là devant un Epiménède à la moderne? En effet, Epiménède, le Crétois, avait émis ce paradoxe du menteur qui paraît insoluble quant à la vérité de la question.

> Epiménède le Crétois dit : 'tous les Crétois sont menteurs'. Or, Epiménède est lui-même un Crétois; il est donc, lui aussi, un menteur : aussi son assertion est-elle fausse. Par conséquent, les Crétois ne sont nullement des menteurs : d'où il s'ensuit

qu'Epiménède n'en est pas un non plus. Il n'a donc pas menti, mais dit la vérité. Par conséquent...[49]

Lorsque Sartre affirme « Ce que je viens d'écrire est faux, » à quoi faut-il se tenir? Doit-on le prendre à la lettre et se borner à ne considérer faux que ce qui précède son énoncé paradoxal? Et qu'est-ce qui nous garantit que l'énonciation de cet énoncé même et ceux qui en prennent le relais ne sont pas eux-mêmes de faux gestes? Il dit également que ce qu'il écrit là est analogue à tout ce qu'on écrit sur les fous, sur les hommes. Or il écrit sur son passé comme sur homme conditionné par son milieu. Ce tour paradoxal ne fait-il pas une entorse à ses jugements dans ses nombreux commentaires? Y compris celui où il se présente comme égal à tout homme:

> Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de « l'élite » : jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un « talent » : ma seule affaire était de me sauver – rien dans les mains, rien dans les poches – par le travail et la foi. Du coup ma pure option ne m'élevait au-dessus de personne : sans équipement, sans outillage je me suis mis tout entier à l'œuvre pour me sauver tout entier. Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui.[50]

Est-il possible de prendre ces propos comme un geste d'imposture? Il est vrai qu'ils sont pleins d'humanité, de générosité et de sentiments nobles. Mais,

en réalité, Sartre ne joue-t-il pas là à un jeu de séduction avec ses lecteurs? Ou bien se moquerait-il d'eux? Ou encore veut-il que nous oubliions si vite l'élitisme qu'il a déjà affiché au cours de sa narration, quoique d'une manière voilée:

> Aujourd'hui encore, ce vice mineur me reste, la familiarité. Je les traite en Labadens, ces illustres défunts; sur Baudelaire, sur Flaubert je m'exprime sans détours et quand on m'en blâme, j'ai toujours envie de répondre : « Ne vous mêlez pas de nos affaires. Ils m'ont appartenu, vos génies, je les ai tenus dans mes mains, aimés à la passion, en toute irrévérence. Vais-je prendre des gants avec eux? »[51]

De son aveu même, il se place, dans la première partie de sa narration, parmi les grands écrivains, les génies, de la littérature française, alors que, à la fin de son récit, il veut nous inciter à le considérer comme un homme ordinaire, comme ses contemporains.

Par ailleurs, parmi ces derniers, combien d'entre eux se considéreraient vraiment comme le semblable de Sartre, avec tous les privilèges d'être l'agrégé de philosophie et détenteur d'une renommée littéraire de grande envergure? Combien d'entre eux mériteraient l'estime de Charles de Gaulle, qui dit au sujet de Sartre: « On n'emprisonne pas Voltaire », quelque exagéré fût cette comparaison? Et qui plus est, combien de ces soi-disant semblables de Sartre inspirerait à de Gaulle une « stratégie de désamorçage » devant l'implacable attitude de défiance de Sartre, et se verraient adressés « Mon cher maître »

dans une lettre de de Gaulle à Sartre au vif des discussions du « Tribunal Russell »?[52]

Certainement, ces dernières considérations sont susceptibles d'inspirer une remise en question du projet sartrien dans son autobigraphie. Toutefois, n'oublions pas que cette œuvre participe avant tout du domaine littéraire. Même si elle est en grande partie ancrée dans le vécu de Sartre, rien n'empêche qu'elle ne recoure à certains des stratagèmes d'œuvres d'art littéraire – des stratagèmes où les astuces propres à s'assurer la connivence du lecteur ont leur place.

Ici, nous nous rappelons le traitement par Oscar Wilde de la problématique du mensonge dans l'art. En effet, Wilde écrit : « The object of art is not simple truth but complex beauty [...] Art itself is really a form of exaggeration. [...] No great artist ever sees things as they really are. If he did, he would cease to be artist.»[53] En fin de compte, l'art se ramenerait à ce que « the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of art .»[54]

En effet, *Les Mots* sont une oeuvre d'une grande complexité où Sartre s'ingénie à déployer son grand talent de virtuose littéraire. Certes, il y aborde plusieurs sujets, ce qui prête à plusieurs interprétations. Mais, comme le souligne Champigny dans sa mise en garde, il faut prendre assez de distance vis-à-vis du texte afin de percer la richesse de cette oeuvre qui a été, ironiquement, couronnée du prix Nobel, un prix d'ailleurs refusé par Sartre. Nous avons tenté de pénétrer, de mettre en lumière certains aspects de la richesse presque inépuisable du texte en abordant les thèmes de la genèse polémique de l'œuvre,

de la virtuosité sartrienne, de la désangélisation et celui de la véridicité dans un texte plein d'assertions sui-falsificatrices. *Les Mots* tendent à confirmer la justesse de l'assertion de Sartre: « On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon.»[55] Rester donc au niveau du dit risque d'inciter à perdre de vue la dimension complexe de la façon dont le dit est articulé. Les diverses manœuvres rhétoriques déployées par Sartre laisseraient toujours persister la grande question de savoir s'il s'agit véritablement d'une oeuvre de non-fiction ou de pure fiction, une interrogation rendue captivante par la réponse de Sartre à la question de Michel Contat : « Diriez-vous alors que vous avez davantage approché votre vérité à travers Roquentin ou Mathieu qu'en écrivant *Les Mots*? » :

> Probablement, ou plutôt, je pense que *Les Mots* n'est pas plus vrai que *La Nausée* ou *Les Chemins de la liberté*. Non pas que les faits que j'y rapporte ne soient pas vrais, mais *Les Mots est une espèce de roman aussi, un roman auquel je crois, mais qui reste malgré tout un roman*.[56] (C'est nous qui soulignons)

Notes

[1] Frédéric Martel, « La fin de l'innocence,» *Magazine littéraire*, 384, février 2000, p. 37.

[2] Jean-Paul Sartre, *Les Mots* (1964; Paris : Gallimard -- Collection Folio --,1998). Toutes nos citations tirées des *Mots* se réfèreront à cette édition de 1998 qui comporte un index des noms propres et un index des oeuvres, et il est à noter que sa pagination diffère souvent de celle de l'édition « Folio » sans index.

[3] Voir Michel Contat, Denis Hollier, and Jacques Neefs, « Editors' Preface, » *Yale French Studies* 89, 1996. Dans cette préface, traduite par Alyson Waters, Contat *et al*, parlant du parallèle entre *Le Premier homme* de Camus et *Les Mots* de Sartre, qualifient ces derniers d'être « probably the most polished autobiographical work of the same period in France, » p. 1.

[4] Philippe Lejeune, grand explorateur de textes autobiographiques, s'est penché à plusieurs reprises sur les écrits à caractère autobiographique de Sartre. On compte parmi ces études où Lejeune aborde les œuvres sartriennes *Le Pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1975) ; *Je est un autre* (Paris : Seuil, 1980) ; *Moi aussi* (Paris : Seuil, 1986) ; « Peut-on innover en autobiographie » in *L'Autobiographie*, éds. M. Neyraut *et al* (Paris : Les Belles Lettres, 1990). Nous nous limitons ici au *Pacte autobiographique*, car c'est là où l'originalité sartrienne dans ce genre littéraire est traitée en détail par Lejeune. Au fond, ce qui se dégage clairement, c'est une analyse à la fois pénétrante et élogieuse de l'œuvre de Sartre :

> Seuls, parmi les modernes, Michel Leiris et Sartre se sont trouvés en situation d'inventer de nouvelles structures de récit, parce qu'ils étaient sans doute les seuls, non seulement à saisir que le récit biographique n'allait pas de soi, mais à avoir réfléchi suffisamment qu'un renouvellement du récit autobiographique impliquait un renouvellement général de l'anthropologie, et des modèles de description et d'explication de l'homme.
>
> Pour Sartre, en effet, l'autobiographie n'a de sens que par rapport à une nouvelle anthropologie. Il ne s'agit pas simplement d'appliquer à sa propre vie une théorie générale, mais de modifier cette théorie par cette application même. (202)

De plus, Lejeune démontre très bien en quoi consiste cette originalité sartrienne en indiquant comment, sous l'apparence d'un récit autobiographique tradition-nelle, Sartre fait fi des formes conventionnelles du genre pour mettre en oeuvre « une dialectique déguisée en suite narrative » (204), et jouer « le jeu traditionnel du récit suivi, que toute sa chronologie, d'ailleurs affichée, dément » (208). Pour Lejeune, l'interprétation de l'œuvre se résume en ces termes : « *Les Mots*, en effet, s'apparentent aux autobiographies religieuses de conversion. Conversion à rebours, ici, cela va sans dire. Mais peu importe. Le nouveau converti examine ses erreurs passées à la lumière des vérités qu'il a conquises » (206).

Dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune effectue, détails à l'appui, un examen des grandes lignes ainsi que des articulations de l'autobiographie de Sartre, et tire, entre autres conclusions, que « [c]'est d'ailleurs la grande réussite des *Mots*, d'avoir su concilier les techniques les plus traditionnelles du genre des souvenirs d'enfance, avec une construction dialectique rigoureuse »(233). Force

est de constater que les grandes manœuvres stylistiques et rhétoriques de Sartre y reçoivent peu d'attention de la part du critique. Il reviendra brièvement, plus tard, sur certaines de ces manœuvres lorsqu'il affirmera que « [d]ans *les Mots*, une sorte d'équilibre s'établit entre la satire de la famille, et la présentation humoristique de l'enfant qui joue le jeu qu'elle propose. » (« Sartre et l'aubiographie parlée » in *Je est un autre*, p.116.)

[5] Pour une telle lecture des *Mots* nous citerons celle d'Henri Ellenberger (« *Les Mots* de Sartre, » *Dialogue*, 3 :4, 1965), étude d'un ton diamétralement opposé à celui de Lejeune. Ellenberger décrie le projet sartrien tel qu'il le perçoit à travers *Les Mots*. Il part de la forme pour pouvoir scruter de près le contenu de l'oeuvre, contenu qu'il semble désapprouver : « Mais le récit de Sartre prend une tout autre signification si, après avoir fait abstraction de la forme, nous revenons à celle-ci pour l'examiner de plus près. » Ellenberger constate alors que « [c]e qui domine, à ce point de vue, c'est un ton de polémique violente et de sarcasme qui s'exacerbe chaque fois que Sartre s'en prend aux personnes qui entouraient son enfance, ainsi qu'à l'enfant qu'il fut autrefois »(434). Il attribue cette prépondérance du ton polémique et sarcastique au ressentiment éprouvé par Sartre, ressentiment qui l'incite à « attaquer ces personnes que le consentement universel, à tort ou à raison, a déclaré les plus dignes d'égards et de respect. [...] Le ressentiment s'exprime à chaque page des *Mots*, plus par le ton que par le fond du récit, et surtout par la vivacité extraordinaire des rancunes après un demi-siècle » (435-6).

Certes, il serait difficile de perdre de vue le caractère du contenu des *Mots*. Toujours est-il que rester strictement à ce niveau du signifié serait manquer de percevoir ce qui a conféré à cette oeuvre l'un de ses attraits principaux, sa qualité stylistique éblouissante. Si l'oeuvre n'était qu'un exutoire pour les sentiments, les émotions frustrées de Sartre, on pourrait se demander pourquoi il a mis tant de temps et de soins à l'élaborer. Pour un écrivain dont le talent de polémiste est incontestable (comme le témoignent par exemple « Les communistes et la paix » et *Qu'est-ce que la littérature?*), une décennie d'élaboration pour un ouvrage exclusivement polémique serait démesurée. Comme Sartre l'a affirmé lui-même, un tout autre dessein avait animé l'écriture de son oeuvre, dessein à grande composante stylistique indéniable.

[6] Voir Howard Davies, « *Les Mots* as *Essai sur le Don* : Contribution to an Origin Myth, » *Yale French Studies*, 68, 1985. Davies voit dans *Les Mots* « an anti-Freudian gesture that gains substance only when a sociological perspective is developed to counter the psychologistic. » Ce critique y trouve donc une tentative sartrienne de jouer avec certains penseurs: « *Les Mots* is a polemical *essai sur le don* in the sense that it sharpens the differences between the phenomenological and the structuralist. One might say, in anticipation, that Sartre uses Lévi-Strauss against Freud at the same time as he uses Mauss against both Freud and Lévi-Strauss » (62).

Comme pour les autres commentateurs et critiques déjà évoqués, la question de stratégie narrative et du style semble peu pertinente pour Davies. A le suivre, nous serions très éloigné du domaine de la littérature. Or, il est

indéniable que Sartre pensait d'abord, avant toute chose, faire une oeuvre littéraire. Ceci, bien que son projet contienne une contestation d'une certaine conception de la littérature même.

[7] Robert Champigny, « Sartre on Sartre » in *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*, ed. Paul Arthur Schilpp (La Salle, Illinois: Open Court, 1981), p. 91.

[8] *Ibid.*, p. 97.

[9] Voir « Sartre par Sartre, » in *Situations, IX*, p. 123.

[10] Sartre, *Sartre par lui-même* (Paris : Gallimard, 1977), p. 111.

[11] Sartre, *Les Mots*, p. 52.

[12] Voir « Une Vie pour la philosophie: entretien avec Jean-Paul Sartre, » repris dans *Magazine littéraire*, *op. cit.* p. 42. Dans cette série d'entretiens qui eurent lieu originellement entre le 12 et le 19 mai 1975 et auxquels participèrent Michel Rybalka, Oreste Pucciani, Susan Gruenheck, Sartre donne un certain nombre de détails pertinents sur son parcours ainsi que sur ses aventures d'un homme de pensée.

[13] Steven G. Kellman, « Sartrean engagement : Joining the battle, » *Romance Quarterly*, 38:2, 1991, pp. 170-1 et p.173.

[14] *Situations, II* (Paris : Gallimard, 1948), p. 30.

[15] *Qu'est-ce que la littérature ?* in *Situations, II* , (Paris : Gallimard, 1948) pp. 77-78. Toutes nos autres citations de *Qu'est-ce que la littérature ?* se réfèreront à cette édition.

[16] Sartre, *Les Mots*, p. 51.

[17] *Ibid.*, p. 146.

[18] *Ibid.*, pp. 17-18.

[19] *Ibid.*, p. 19.

[20] *Ibid.*, pp. 100-1.

[21] Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* in *Situations, II* , p. 74.

[22] Voir Michel Contat et Michel Rybalka, « Sartre Chronologie, » *Magazine littéraire*, 103/104, septembre 1975, p. 40.

[23] Sans doute, dans ces efforts sartriens, certains comme Aron ont repéré une sorte de sophisme. Dans « Alexandre Solzhenitsyn and European 'Leftism' » Aron qualifie ce sophisme de « gauchisme » (« Leftism ») qu'il définit ainsi:

> 'Leftism' is, so to speak, the elaboration of the principle according to which everything is measured by two different scales. It matters little what a man of the Right actually says, his views will be rejected in advance. [...] Marxism remains the unsurpassable philosophy of our epoch, and those who base themselves upon it are always on the right side, while those who defend freedom against the advocates of that philosophy are in the wrong.

Raymond Aron, « Alexander Solzhenitsyn and European 'Leftism', » in Kraus Wolfgang, éd., *Schreiben in dieser Zeit: Für Manès Sperber* (Austria, 1976), p. 237; p. 239. Nous n'avons pas pu trouver l'attribution de la traduction anglaise ni de la maison d'édition.

[24] Sartres, *Les Mots*, p. 51.

[25] *Ontologie du narratif* (Paris : Saint-Germain-des-Prés, 1972), p. 53. Nous retrouvons ici l'aspect original de l'autobiographie de Sartre, aspect que Lejeune développera en détail, plus tard, dans *Le Pacte autobiographique.*

[26] Cette préface est reprise dans son intégralité dans *Situations, IV* (Paris : Gallimard, 1964), pp. 38-81.

[27] Voir Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Ecrits de Sartre* (Paris : Gallimard, 1970), p. 317.

[28] *Ibid.*, p. 318.

[29] Sartre, *Les Mots*, pp. 86-7.

[30] *Ibid.*, p. 87.

[31] *Ibid.*, p. 72.

[32] *Ibid.*, p. 29.

[33] *Ibid.*, p. 27.

[34] *Ibid.*, p. 26.

[35] *Ibid.*, p. 22.

[36] *Ibid.*, p. 17.

[37] *Ibid.*, p. 29.

[38] Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* in *Situations, II* , p. 75.

[39] Serait-ce cette problématique que Sartre aurait tentée d'aborder, sinon résoudre, dans *Les Mouches*, où une mère est tuée par son fils? Ne serait-ce pas là, aussi, une certaine façon d'éviter de nuire aux rapports privilégiés que Sartre entretenait avec les femmes et dont le modèle remonte en grande partie à cette période de complicité avec sa mère?

[40] Voir « Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre, » *L'Arc*, no 61, juin 1975, p. 3.

[41] Sartre, *Les Mots*, p. 39.

[42] *Ibid.*, pp. 59-60.

[43] *Ibid.*, pp. 127; 128-9.

[44] Pour une discussion détaillée de cette stratégie narrative de Meursault, voir Joseph Iyekekepolor, « Rhetoric in Albert Camus' *L'Etranger*,» *Forum*, vol. 3, 2001 (à paraître).

[45] Sartre, *Le Monde*, 18 avril 1964, cité par Edouard Morot-Sir dans « Tout un homme..., » *Magazine littéraire*,103/104, septembre 1975, p. 9.

[46] Sartre, *Les Mots*, p. 21.

[47] Sartre, « Des Rats et des hommes » in *Situations, IV*, p. 71.

[48] Sartre, *Les Mots*, p. 59.

[49] Beatrice Godart-Wendling, *La Vérité et le menteur : Les paradoxes sui-falsificateurs et la sémantique des langues naturelles* (Paris : CNRS, 1990) p. 24.

[50] Sartre, *Les Mots*, p. 206.

[51] *Ibid.*, p. 58.

[52] Voir Bernard Fauconnier, « Sartre-De Gaulle : l'être et le géant, » *Magazine littéraire*, no. 384 février 2000, pp. 59-61. Dans son article, Fauconnier examine les relations complexes « d'incompréhension, d'anathèmes, de refus d'allégeance » entre les « deux figures qui dominent l'après-guerre » en France. L'on retiendra de l'étude de Fauconnier l'immense statut de contre-pouvoir de Sartre pendant les vingt-cinq années de ces relations tumultueuses. Ce qui, en fin de

compte, apporte un démenti à l'affirmation égalitaire sartrienne à la fin des *Mots*, encore que cela soit une autre marque de sa générosité légendaire.

[53] Oscar Wilde, « The Decay of Lying : An Observation, » in *Collected Works of Oscar Wilde* (Hertfordshire : Wordsworth, 1997), pp. 785, 795.

[54] *Ibid.*, p. 799.

[55] Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* p. 32.

[56] Sartre, « Autoportrait à soixante-dix ans, » in *Situations X*, p. 146.

CONCLUSION

> « Sartre était une personnalité considérable. Et il combinait les talents, une capacité de création qu'on a rarement vus réunis. L'homme qui est capable simultanément d'écrire *L'Etre et le néant*, *Les Mots*, les pièces de théâtre, *La Nausée*, c'est quelque chose d'exceptionnel. » Raymond Aron.[1]

Pour résumer le génie de Sartre, l'on ne saurait trouver mieux que ces propos de Raymond Aron. Ce dernier, un des critiques implacables de Sartre (faut-il le rappeler ?), ne ménageait guère le philosophe-écrivain, si bien qu'il ne voyait en lui qu'«une conscience qui se trompait comme toutes les consciences».[2] Pourtant, Aron souligne dans ces propos en exergue l'aspect remarquable du génie sartrien. D'ailleurs, il n'était pas le seul à relever le caractère particulier du talent artistique de Sartre. Déjà dans son étude thématique sur les oeuvres romanesques de Sartre, John Weightman notait que « [n]ot many philosophers have written novels, and of those that have, Sartre is by far the most eminent ».[3] De tels jugements positifs apportent un démenti à la thèse de ceux qui voient de mauvais oeil la teneur idéologico-philosophique dans les écrits littéraires de Sartre. Puisque Weightman et Aron ne sauraient être traités de critiques insignifiants à propos de leur lecture des oeuvres sartriennes, que pourrait en déduire le lecteur d'aujourd'hui de la réalité complexe de cet écrivain?

A notre avis, il faudrait assurément reconnaître les points faibles des arguments sartriens, les faiblesses de son argumentation opposée à la complexité de la réalité en question (telles ses diverses prises de position idéologiques peu défendables) tout en se souciant en même temps de lui accorder pleinement toutes ses qualités. Après tout, le texte sartrien -- comme tissu discursif -- s'y prête. Comme le notent Michel Contat et Geneviève Idt : « C'est peut-être leur force que de provoquer des sentiments contradictoires, des réactions de rejet comme des sympathies troublantes, mais jamais la sorte de dévotion respectueuse qui fait ployer les esprits devant les oeuvres indiscutables.»[4]

En effet, nous nous sommes embarqué dans cette étude de certaines oeuvres romanesques de Sartre afin de voir si ces oeuvres sont minées par leur teneur idéologique ou philosophique. Plutôt que de voir dans ces textes l'illustration des thèses non-littéraires de leur auteur, nous nous sommes contraint à les saisir du point de vue esthétique. Autrement dit ;

> Comme toute oeuvre d'art accomplie, ils [les textes sartriens] offrent ce qu'on appelle communément un univers, c'est-à-dire un ensemble complexe et cohérent d'images, de sensation, d'obsessions, de fantasmes : ils communiquent, comme par contagion, le 'goût' d'une vie, et c'est par là qu'ils fascinent, en agissant non pas seulement sur l'intelligence du lecteur, mais aussi sur sa sensibilité. Leur enjeu philosophique et moral s'inscrit dans une fantasmatique; [...].[5]

Partant, ce qui se dégage à la fin de notre examen des textes en question, ce sont des illustrations qui montrent incontestablement que Sartre est un auteur virtuose. Ses talents littéraires éblouissants se font sentir d'un côté à travers sa capacité à analyser avec perspicacité les écrits des autres écrivains qui retiennent son attention, comme le confirme sa lecture de *L'Etranger* de Camus. De l'autre côté, ses dons artistiques sont mis en relief par ses propres déploiements, par sa propre mise en oeuvre de certains procédés rhétorico-littéraires tels ceux étudiés en rapport avec nos lectures de ses oeuvres de fiction. Il nous paraît alors que Sartre réalise des textes d'une subtilité et d'une complexité qu'une lecture ou un jugement péremptoire aurait bien de la peine à passer sous silence.

En effet, que Sartre ait agi comme « l'emmerdeur »[6] de la bourgeoisie n'empêche certainement pas que ses oeuvres puissent revêtir de l'intérêt pour le lecteur de nos jours, même du point de vue de leur thématique. Comme l'a bien montré Douglas Kirsner, les oeuvres de Sartre sont d'une actualité indéniable :

> Sartre is always concerned with such issues as identity, trust, intrusiveness, loss of self, futility, dependence and envy – whether it is possible to be a self at all and relate to other people. [...] The most important issues in Sartre's life and work express and reflect these issues and tell us about Sartre and our age. Often the creative writer distills much of the mood of an era, and is especially sensitive about the flavor and problems of human relations. [...] we must read them as enlightening us about ourselves and our experience today. For the world Sartre describes is no alien one and his work has been very popular and influential.[7]

Au-delà même d'une telle actualité, les oeuvres sartriennes fascinent par l'habilité avec laquelle Sartre y fusionne des apports de différentes disciplines. Dans ses oeuvres littéraires, l'on retrouve à la fois une conjonction impressionnante de la philosophie, de la psychologie, de la sociologie ainsi que de l'idéologie pure. Cependant, les intuitions ou les observations venant de ces différentes disciplines sont fondues et transfigurées pour en faire un tout organique dans un but esthétique.

En d'autres mots, chez Sartre, l'on retrouve un écrivain aux talents variés. Nous croyons que cette originalité se déploie avec délicatesse dans sa fiction. Comme l'a remarqué à juste titre Jean-François Louette, « la fusion du narratif et du philosophique, qui fait une grande part de l'originalité sartrienne, passe par un travail subtil et masqué qui touche l'ordre global du récit.»[8] Ce « travail subtil et masqué » procure un plaisir esthétique indéniable; ceci même à travers une certaine agressivité que renferment ses oeuvres. En effet, l'agressivité parsème les écrits de Sartre, aussi bien dans les oeuvres littéraires que dans ses ouvrages proprement polémiques. Il faut toutefois remarquer que cette agressivité sartrienne revêt quelque chose de ludique. A ce propos Louette a bien noté qu'un projet rhétorique sous-tend cette agressivité: « [M]ais il ne faut pas surestimer l'agressivité à l'œuvre, quel que soit son fondement mélancolique; Sartre est aussi un auteur ludique : le lecteur est convié, dans un jeu de vraie et fausse connivence, à décrypter les sens sous les sens.»[9]

Pour illustrer la nature de ce trait paradoxal, de cette agressivité ludique, nous nous bornerons à citer un exemple tiré des écrits polémiques sartriens;

notamment de sa querelle avec Camus à l'occasion de la publication de *L'Homme révolté* où l'on constatera le tour de force rhétorique habilement déployé contre Camus. Sans doute, la lettre de Sartre (en « directeur des Temps modernes »[10]) renferme-t-elle une certaine méchanceté démesurée, voire une certaine cruauté. Mais lorsque Sartre décrit ce qu'il croit être le procédé employé par Camus pour faire « le procès-verbal » de Jeanson, et *a fortiori* de Sartre ainsi que de son cercle de collaborateurs, Sartre tempère son agressivité par une mise en scène ludique:

> Mais ce qu'on appréciera surtout, j'imagine, c'est le passage de votre lettre où vous nous invitez à passer aux aveux : « Je trouverais normal et presque courageux qu'abordant franchement le problème vous justifiez l'existence de ces camps. Ce qui est normal et trahit de l'embarras c'est que vous n'en parliez point. » *Nous sommes quai des Orfèvres, le flic marche et ses souliers craquent, comme dans les films : « On sait tout, je te dis. C'est ton silence qui est suspect. Allons, dis-le que tu es complice. Tu les connaissais, ces camps? Hein? Dis-le. Ce sera fini. Et puis le tribunal te tiendra compte des aveux. » Mon Dieu ! Camus, que vous êtes 'sérieux' et, pour employer un de vos mots, que vous êtes frivole* ![11] (C'est nous qui soulignons.)

Au premier abord, on notera le rythme ludique de ces propos de Sartre. C'est comme si ce dernier transcrivait pour son lecteur des actions qui se seraient déroulées sous ses yeux, ses phrases courtes imitant les gestes du flic. Or c'est Sartre lui-même qui met tout en marche; c'est lui qui orchestre cette petite « mise

en scène » pour séduire son lecteur. Par cette théâtralité sartrienne, le lecteur éprouve des sentiments mélangés, des réactions à la fois amusées et attristées: réactions amusées car Sartre se sert de sa rhétorique pour faire de Camus un flic farfelu; réactions attristées parce que Sartre esquive astucieusement les graves questions soulevées par Camus, sans rien apporter comme réponse convaincante.

Toutefois l'on ne manquera pas de retrouver dans ces propos sartriens certains éléments de ce que Geneviève Idt a qualifié de « techniques de la provocation » dans le recueil de nouvelles de Sartre: « L'arme polémique du récit, sa force de scandale résident dans le grotesque et la dissonance : thèmes farcesques, ruptures de ton, distanciations humoristiques, imitations parodiques font du recueil un instrument de provocation.»[12] De même dans la polémique avec Camus, l'on voit l'emploi d'une stratégie sartrienne de distanciation, d'un humour qui transpose une situation sérieuse en un équivalent verbal d'un film tout en parodiant les remarques de Camus.

En effet, de tels éléments parviennent à égayer les textes de Sartre et à les rendre séduisants pour ses lecteurs. Les savourer à leur juste titre requiert cependant comme une certaine capacité à dépasser les apparences pour en percer les ressorts cachés. L'on est ainsi amené à prêter attention à un emploi subtil d'une rhétorique séductrice.

Il resterait à voir si cette rhétorique de séduction s'est transférée également dans les pièces de théâtre de Sartre, et, au cas où elle y figure, à montrer comment elle s'y déploie. Comme le montrent *Huis clos*, *Les Mouches*,

Les Séquestrés d'Altona, que nous avons cités, Sartre met également en oeuvre dans ses diverses pièces de théâtre une certaine stratégie rhétorique qui mériteraient d'être éclairée.

En outre, il serait intéressant de voir combien les divers écrivains 'tiers-mondistes' influencés par Sartre étaient sensibles aux aspects attractifs de son style, de la force remarquable de sa rhétorique. Nous pensons notamment aux écrivains africains (tel Léopold Sédar Senghor dont une anthologie de poésie africaine, comme on le sait, est préfacée par Sartre[13]) et aux auteurs afro-caribéens tels Frantz Fanon et Aimé Césaire, pour ne citer que ces deux; tous deux des écrivains qui n'auraient, sans doute, ressenti rien d'autre que le genre de sentiment laudatif noté par Johnson à la mort de Sartre:

> But at his death a great variety of French people vied with each other in praise of his intelligence, honesty, courage and vitality. The comparison with Voltaire was common (although Althusser preferred to compare him to Rousseau), and it was generally assumed that he had been a uniquely important figure in the culture of 20th-century France.[14]

NOTES

[1] Ces remarques de Raymond Aron ont été faites lors d'une émission d'*Apostrophes* (Antenne 2) consacrée à Jean-Paul Sartre en avril 1980, avant l'enterrement de l'écrivain-philosophe. Un extrait des propos d'Aron a été rediffusé le 28 janvier 2000, dans une émission de *Bouillon de Culture*, consacrée également à Sartre.

[2] Ces propos d'Aron ont été faits lors du même programme cité ci-dessus.

[3] John Weightman, « Jean-Paul Sartre » in *The Novelist as Philosopher : Studies in French Fiction 1935—1960*, ed. John Cruickshank (London : Oxford UP, 1962), p. 103.

[4] Michel Contat et Geneviève Idt, Préface, *Oeuvres romanesques*, éds. Michel Contat et Michel Rybalka, p. x.

[5] *Ibid.*, p. xiii.

[6] Voir Douglas Johnson, « l'Emmerdeur, » *London Review of Books*, 20 May – 2 June 1982, p. 20. Johnson reprend ce terme péjoratif, employé par les détracteurs de Sartre, pour intituler son article/compte rendu sur les trois ouvrages, *La Cérémonie des adieux* de Simone de Beauvoir, *Mes Années Sartre* de Georges Michel et Sartre *Oeuvres romanesques*, éds Michel Contat et Michel Rybalka. Il est évident que Johnson ne souscrit pas pour autant à l'appréciation négative totale des dénigreurs de Sartre.

[7] Douglas Kirsner, « Sartre and the Collective Neurosis of Our Time, » *Yale French Studies*, 68 (1985), p. 210 et p. 211.

[8] Jean-François Louette, « La Boxe du style, » *Magazine Littéraire*, 282 (novembre 1990), p. 47.

[9] *Ibid.*

[10] Voir Albert Camus, « Lettre au directeur des *Temps modernes*, » *Les Temps modernes*, 82 (août 1952), pp. 317- 333.

[11] Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus, » *Les Temps modernes*, 82, (août 1952), p. 339.

[12] Geneviève Idt, *Le Mur de Jean-Paul Sartre : techniques et contexte d'une provocation* (Paris : Librairie Larousse), pp. 134-135.

[13] Voir « L'Orphée noir, » Préface in Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (Paris : Presses Universitaires de France, 1948), pp. i-xliv. Le texte a été repris dans Jean-Paul Sartre, *Situations, III* (Paris: Gallimard, 1949), pp. 229-286.

[14] Douglas Johnson, article cité, p. 20.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE JEAN-PAUL SARTRE

Sartre, Jean-Paul. *Œuvres romanesques*. Éds. Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1981.

———. « L'Enfance d'un chef. » In Sartre, *Œuvres romanesques*. 314-88.

———. « Le Mur. » In Sartre, *Œuvres romanesques*., 213-33.

_____. *Le Diable et le bon Dieu*. Paris: Gallimard, 1951.

———. *L'Etre et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.

———. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel, 1970.

———. *Huis clos*. Ed. Keith Gore. London: Methuen, 1987.

———. *L'Idiot de la famille*. 3 Tomes. Paris: Gallimard, 1971.

———. *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. 4e éd. Paris: Gallimard, 1940.

———. *La Nausée*. In Sartre, Œuvres romanesques. 1-210

_____. *Lettres au Castor et à quelques autres*. 2 Tomes. Paris: Gallimard, 1983.

———. *Les Mots*. Paris: Gallimard (Collection Folio), 1998.

———. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

———. *Réflexions sur la question juive*. Paris: Gallimard, 1954.

———. *Les Séquestrés d'Altona*. Paris: Gallimard, 1960.

———. *Situations, I*. Paris: Gallimard, 1947.

———. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1948.

———. *Situations, III*. Paris: Gallimard, 1949.

———. *Situations, IV*. Paris: Gallimard, 1964.

———. *Situations, IX*. Paris: Gallimard, 1972.

———. *Situations, X*. Paris: Gallimard, 1976.

———. *Un Théâtre de situations*. Éds. Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1992.

———. « Une vie pour la philosophie: entretien avec Jean-Paul Sartre. » *Magazine Littéraire*, 384 (2000): 41-48.

OUVRAGES CONSULTES

Aron, Raymond. « Alexander Solzhenitsyn and European 'Leftism'.» In *Schreiben in Dieser Zeit: Für Manès Sperber*. Éd. Kraus Wolfgang, 233-41. Austria: 1976.

Azzi, Boros Marie-Denise. « Representation of Characters in Sartre's Drama, Fiction, and Biography. » In *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*. Ed. Paul Arthur Schilpp. La Salle, Illinois: Open court, 1981. 438-76.

Barnes, Hazel E. *Humanistic Existentialism : The Literature of Possibility*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1959.

Baudelaire. *Oeuvres complètes*. Éd. Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1961.

Beauvoir, Simone de. *La Force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1963.

Bergson, Henri. *Le Rire : essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1900.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1992.

Camus, Albert. *Essais*. Éd. Roger Quilliot. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la

Pléiade), 1965.

———. *L'Etranger*. Eds. Germaine Brée, and Carlos Jr. Lynes. New York: Apple-Century-Crofts, 1955.

———. *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Éd. Roger Quilliot. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962.

Caws, Peter. *Sartre*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.

Chambers, Ross. *Story and Situation : Narrative Seduction and the Power of Fiction. Theory and History of Literature*, Vol. 12. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

Champigny, Robert. *Ontologie du narratif*. Paris: Saint-Germain-des-Prés, 1972.

———. « Sartre on Sartre. » In *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*. Ed. Paul Arthur Schilpp. La Salle, Illinois: Open court, 1981. 86-111.

———. *Stages on Sartre's Way 1938-52*. Bloomington: Indiana U.P., 1959.

Cohen-Solal, Annie. *Sartre*. Paris: Gallimard, 1985.

Contat, Michel et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre : chronologie, bibliographie commentée*. Paris: Gallimard, 1970.

Contat, Michel et Geneviève Idt. Préface. In Sartre, *Oeuvres romanesques*. Éds. Michel Contat et Michel Rybalka.

Donne, John. *Selected Poetry and Prose*. Eds. T. W. and R. J. Craik. London: Methuen, 1986.

Enkvist, Nils Erik. « Texte and Discourse Linguistics, Rhetoric and Stylistics. » In *Discourse and Literature*. Ed. Teun A. Van Dijk. Amsterdam: John Benjamins, 1985. 11-38.

Esterling, Marie. *L'Humour de Jean-Paul Sartre*. Diss. Brigham Young U. 1968. Ann Arbor :UMI. 1969. 69-3515.

Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris: Maspéro, 1968.

Faure, Alain. Avant-propos. *Rires et sourires littéraires*. Éd. Alain Faure. Nice:

Université de Nice - Sophia Antipolis, 1994. i-ix.

Fitch, Brian T. *Narrateur et narration dans L'Etranger d'Albert Camus : analyse d'un fait littéraire*. 2e éd. Paris: Minard, 1960.

Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Trads. Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan. Paris: Gallimard (Collection Idées), 1930.

_____ . « The Uncanny » in *Art and Literature*. Harmondsworth : Penguin --The Pelican Freud Library (Vol. 14), 1985. 339-376.

Frohock, W. M. « The Prolapsed World of Jean-Paul Sartre. » In *Critical Essays on Jean-Paul Sartre*. Ed. Robert Wilcocks. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co., 1988. 161-72.

Genette, Gérard. « Frontières du récit .» In *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

_____. « Discours du récit : essai de méthode .» In *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Gide, André. *André Gide-Jean Paulhan: Correspondance, 1918-1951*. Eds. Frédéric Grover et Pierrette Schartenberg-Winter. Paris: Gallimard, 1948.

Godart-Wending, Beatrice. *La Vérité et le menteur : les paradoxes sui-falsificateurs et la sémantique des langues naturelles*. Paris: CNRS, 1990.

Hewitt, Nicholas. « 'Looking for Annie': Sartre's *La Nausée* and the Inter-War Years. » In *Critical Essays on Jean-Paul Sartre*. Ed. Robert Wilcocks. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co., 1988. 161-72.

Hollier, Denis. *Politique de la prose: Jean-Paul Sartre et l'an quarante*. Paris: Gallimard, 1982.

Hugo, Victor. *Hernani*. In Victor Hugo *Théâtre complet*. 2 Tomes. Éd. Roland Purnal. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1963-1964.

Idt, Geneviève. *La Nausée de Sartre : analyse critique*. Paris: Hâtier, 1971.

_____. *Le Mur de Jean-Paul Sartre: techniques et contexte d'une provocation*. Paris: Librairie Larousse, 1972.

———. « La Parodie : rhétorique ou lecture. » In *Le Discours et le sujet*. (Actes

des colloques animés à l'Université de Nanterre par Raphaël Molho pendant l'année 1972-1973.). Vol. 3. 128-73.

Jeanson, Francis. *Sartre par lui-même*. Paris : Seuil, 1961.

_____. *Sartre dans sa vie*. Paris : Seuil, 1974.

_____ . *Signification humaine du rire*. Paris : Seuil, 1950.

Kant, Immanuel [Emmanuel]. « On a Supposed Right to Lie From Altruistic Motives. » In *Critique of Practical Reason and Other Writings in Moral Philosophy*. Trans. and ed. Beck Lewis White. Chicago: U of Chicago P, 1949.

Le Doeuff, Michèle. *L'Étude et le rouet*. Paris: Seuil, 1989.

Lejeune, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

———. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

———. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

———. « Peut-on innover en autobiographie. » In *L'Autobiographie*. Eds. M. Neyraut et al. Paris: Les Belles Lettres, 1990. 67-100.

Lévy, Bernard-Henri. *Le Siècle de Sartre*. Paris : Grasset, 2000.

Louette, Jean-François. *Silences de Sartre*. Paris : Presses Universitaires de Mirail, 1995.

Magny, Claude-Edmonde. *Les Sandales d'Empédocle: essai sur les limites de la littérature*. Neuchâtel: La Baconnière, 1945.

Mannheim, Karl. « On the Interpretation of Weltanschauung. » In *Essays on the Sociology of Knowledge*. Ed. Paul Keaskemeti. London : Routlege and Kegan Paul, 1952. 33-83.

Marin, Louis. *Le Récit est un piège*. Paris : Minuit, 1978.

Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

Mirvish, Adrian. « Bad Faith, Good Faith, and the Faith of Faith. » In *Sartre*

Alive. Eds. Ronald Aronson and Adrian van den Hoven. Detroit: Wayne State UP, 1991. 301-23.

Pacaly, Josette. *Sartre au miroir : une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques*. Paris : Klincksieck, 1980.

Parenti, Michael. « The Control of History. » Bande audio d'une conférence prononcée le 11 mai 1994 à Los Angeles. Boulder, Colorado: Alternative Radio.

Pirandello, Luigi. *On Humor*. Trans. Antonio Illiano and Daniel P. Testa. Chapel Hill, N.C.: U of North Carolina P, 1960.

Platon. *La République*. Ed. et trad. Robert Baccou. Paris : Flammarion,1966.

Sicard, Michel. *La Critique littéraire de Jean-Paul Sartre*. Paris : Archives des lettres modernes, 1976.

Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel As a Literary Genre*. New York: Columbia UP, 1983.

———. « The Jew in Jean-Paul Sartre's *Réflexions sur la question juive*: An Exercise in Historical Reading. » In *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*. Eds. Linda Nochlin and Tamar Garb. London: Thames and Hudson, 1995. 201-18.

Thody, Philip. *Jean-Paul Sartre : A Literary and Political Study*. London : Hamish Hamilton, 1960.

Voltaire. *Dictionnaire philosophique*. T. VIII. Paris: Pourrat Frères, 1858.

———. *L'Ingénu*. In *Romans et contes*. Éds. Frédéric Deloffre et Jacques van den Heuve. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979. 285-348.

Wayne, Booth C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago P, 1961.

Weightman, John. « Jean-Paul Sartre. » In *The Novelist as Philosopher*. Ed. John Cruickshank. London : Oxford UP, 1962. 102-127.

Wilde, Oscar. *Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire : Wordsworth, 1997.

Worcester, David. *The Art of Satire*. New York: Russell & Russell, 1960.

ARTICLES CONSULTES

Angelet, Christian. « Le Topique du manuscrit trouvé.» *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 42 (mai 1990) : 164-176.

Bailey, Ninette. « Le Mur dans Le Mur: étude d'un texte à partir de son titre. » *Esprit Créateur*, 17 .1 (1977): 36-50.

Bal, Mieke. « The Language Mice or: On Focalization. » *Poetics Today*, 2.2 (1981): 202-10.

Barthes, Roland. « L'Ancienne rhétorique. » *Communications*, 16 (1970): 172-229.

Beaujour, Michel. « Sartre and Surrealism. » *YFS*, 30 (1963): 86-95.

Beauvoir, Simone de. « Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre. » *L'Arc*, 61 (1975): 3-12.

Bensimon, Marc. « D'un mythe à l'autre : essai sur *Les Mots* de J.-P. Sartre .» *Revue des sciences humaines*, 1965 : 415-430.

Bourdieu, Pierre. « Sartre. » *London Review of Books* 20 November- 4 December 1980: 11-12.

Braun, Sidney D. « Source and Psychology of Sartre's 'Le Mur'. » *Criticism*, 7.1 (1965) : 45-51.

Camus, Albert. « Lettre au directeur des Temps modernes. » *Les Temps Modernes*, 82 (août 1952) : 317-333.

Cazamian, L. « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour. » *Revue Germanique*, 2 (1906): 601-34.

Champigny, Robert. « Sens de *la Nausée*. » *PMLA*, 70 (1955): 37-46.

Cohen, Jean. « Comique et poétique. » *Poétique*, 61 (1985): 50-61.

Cohn, Dorrit. « Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style. » *Comparative Literature*, 18.2 (1966): 97-112.

Contat, Michel, Denis Hollier, Jacques Neefs, and Alyson Waters. « Editors' Preface. » *YFS*, 89 (1996): 1-5.

Contat, Michel et Michel Rybalka. « Sartre : chronologie. » *Magazine Littéraire*, 103-104 (1975): 9-49.

Davies, Colin. « Ethics, Fiction, and the Death of the Other : Sartre's 'Le Mur',» *Sartre Studies International*, 4.1 (1998) : 1-16.

Davies, Howard. « *Les Mots* as Essai Sur Le Don: Contribution to an Origin Myth. » *YFS*, 68 (1985): 57-72.

Denis, Benoît. « Roquentin et les types sans importance sociale.» *Etudes françaises*, 33.3 (1997) : 105-119.

Dufrenne, Mikel. « Philosophie et littérature. » *Revue d'esthétique*, 1 (1948) : 289-305.

Ellenberger, Henri F. « *Les Mots* de Sartre. » *Dialogue*, 3:4 (1965): 433-37.

Elliott, George. « The Childhood of a leader.» *The Nation*, 199.6 (1964) : 118-119.

Elmquist, Claire. « Lucien, Jean-Paul et la mauvaise foi : une étude sur Sartre,» *Orbis litterarum*, 3(1971) : 220-231.

Fauconnier, Bernard. « Sartre-De Gaulle : l'être et le géant. » *Magazine Littéraire*, 384 (2000): 59-61.

Fell, Joseph P. « Sartre's *Words* : An Existential Self-analysis »*The Psycho-analytic Review*, 55.3 (1968) : 426-441.

Ferry, Luc. « Qu'est-ce qu'être juif? » *Bulletin d'Information du Groupe d'études sartriennes* 14 (2000) : 44-45.

Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 64 (1969) : 73-104.

Goldthorpe, Rhiannon. « The Presentation of Consciousness in Sartre's *La*

Nausée and Its Theoretical Basis : Reflections and Facticity. » *French Studies*, 22.2 (1968) :114-32.

———. « The Presentation of Consciousness in Sartre's La Nausée and Its Theoretical Basis : 2. Transcendence and Intentionality. » *French Studies*, 25.2 (1971) : 32-46.

_____. « *Les Mots* : 'Soi-même comme un autre'.» *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 50 (mai 1998) : 231-245.

Hanson, Philip. « Antibourgeois Anger: Notes on Fiction as a Guide to a Political Sentiment. » *South Atlantic Quarterly*, 82.3 (1983): 235-45.

Harvey, C. J. « Jean-Paul Sartre's 'L'Enfance d'un chef' : the Longing for Obscenity. » *Romance Notes*, 23.3 (1983) : 204-9.

Hollier, Denis. « Introduction. » *October*, 87 (1999) : 3-6.

_____. « Mosaic : Terminable and Interminable. » *October*, 87 (1999) : 139-160.

Huertas-Jourda, Jose. « The Place of *Les Mots* in Sartre's Philosophy .» *The Review of Metaphysics*, 21.4 (June 1968) : 724-744.

Hutcheon, Linda. « Ironie et parodie : stratégie et structure. » *Poétique*, 36 (1978) : 447-77.

———. « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie. » *Poétique*, 46 (1981): 140-155.

Iyekekepolor, Joseph. « Rhetoric in Albert Camus' *L'Etranger*.» *Forum*, 3 (2001) [à paraître]

Jameson, Fredric. « The Laughter in *Nausea*. » *YFS*, 23 (1959): 26-32.

_____ . « The Sartrean Origin.» *Sartre Studies International*, 1.1/2 (1995) : 1-20.

Janoff, Bruce. « Black Humor, Existentialism, and Absurdity : A Generic Confusion. » *Arizona Quarterly*, 30 (1974): 293-304.

Jeanson, Francis. « Sartre et le monde noir. » *Présence africaine*, 6 (1949): 189-214.

Johnson, Douglas. « L'Emmerdeur. » *London Review of Books*, 20 May-2 June 1982 : 20-21

Kellman, Steven G. « Sartrean Engagement : Joining the Battle. » *Romance Quarterly*, 38.2 (1991): 169-74.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « L'Ironie comme trope. » *Poétique*, 41 (1980): 108-27.

Kirsner, Douglas. « Sartre and the Collective Neurosis of Our Time. » *YFS*, 68 (1985): 206-25.

Louette, Jean-François. « La Boxe du style. » *Magazine littéraire*, 282 (novembre 1990) :45-48.

Martel, Frédéric. « La Fin de l'innocence. » *Magazine Littéraire*, 384 (2000): 36-37.

Matignon, Renaud. « Sur *Les Mots.*» *Mercure de France*, 311 (octobre 1964) : 213-320.

McGinn, Marie. «The Writer and Society : an Interpretation of *Nausea.*» *British Journal of Aesthetics*, 37.2 (1997) : 118-128.

Moravcevich, June. « *La Nausée* and *Les Mots* : Vision and Revision. » *Studies in Philology*, 70.2 (April 1973) : 222-232.

Morot-Sir, Edouard. « Tout un homme ... » *Magazine littéraire*, 103-104 (1975): 9-14.

Nott, David. « Sartre and his childhood : The Inconsolable in Pursuit of the Irretrievable ? » *Romance Studies*, 29 (1997) : 97-108.

Palante, Georges. « L'Ironie : étude psychologique. » *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 61 (1906): 147-63.

Peters, Renate. « From Illusion to Disillusion : Sartre's Views of America. » *Canadian Review of American Studies*, 21.2 (1990): 173-82.

———. « Sartre, White America, and the Black Problem. » *Canadian Review of American Studies*, 27.1 (1997): 21-41.

Prince, Gerald. « Le Comique dans l'œuvre romanesque de Sartre. » *PMLA*, 87.2 (March 1972): 295-303.

Redfern, Walter. « Praxis and parapraxis : Sartre's 'Le Mur'.» *Romanic Review*, 88.1, 1997. 163-172.

« Rhétorique. » *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, T. XIV. éd. Mr ***. Neuchastel: Samuel Faulche & Compagnie, 1765. 250.

Rubino, Gianfranco. « De Roquentin au dernier touriste : poétique(s) et anti-poétique(s) de la ville.» *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 50 (1998) : 262-278.

Saïd, Edward. « My Encounter with Sartre. » *London Review of Books*, 22, (11 June 2000): 41-43.

Saisselin, Rémy G. « Bouville ou l'anti-Combray. » *French Review*, 33.3 (1960) : 232-38.

Shaw, Harry E. « Loose Narrators : Display, Engagement, and the Search for a Place in History in Realist Fiction. » *Narrative*, 3.2 (1995) : 95-116

Smith, Madeleine. « The Making of a Leader. » *YFS*, 1.1 (1948): 80-83.

Somers, P. Paul. « Camus Si, Sartre No. » *French Review*, 42.3 (1960): 693-700.

Stecker, Robert. « Apparent, Implied, and Postulated Authors. » *Philosophy and Literature*, 2.2 (1987): 258-71.

Suleiman, Susan. « Reading Rereading. » *October*, 87 (1999) : 129-138.

Sweeney, Kevin W. « Lying to the Murderer : Sartre's Use of Kant in 'The Wall'. » *Mosaic*, 18.2 (1985): 1-16.

Teroni, Sandra. « L'Arc de philoctète. Sartre et l'attirance pour le don.» *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 50 (1998) :279-295.

Teroni-Menzella, Sandra. « Les Parcours de l'aventure dans *La Nausée* .» *Etudes sartriennes 1*, 1984 : 57-73

Theobald, D. W. « Philosophy and Fiction : The Novel as Eloquent Philosophy. » *The British Journal of Aesthetics*, 14 (1974) : 17-25.

Verstraëte, Daniel. « Les 'Fonctions discrètes' du récit dans *L'Etranger* de Camus. » *French Studies in Southern Africa*, 11 (1982): 54-62.

Weightman, John. « Bad Times for the Fils De Famille. » *TLS*, (August 25, 2000): p. 27.

_____. « Explorations and Explanations, »*The New York Book Review*, 11 October 1964 : 1, 50.

Wilcocks, Robert. « 'L'Université, c'est le lieu de la contestation' (Sartre, 1968). To What Extent Can Sartre Still Be Taught in Contemporary Literature Departments? » Communication présentée lors du 70e Congrès canadien des sciences sociales et humaines à Edmonton, Canada, le 24 mai 2000.

BIBLIOGRAPHIES CONSULTEES

Lapointe, François, and Claire Lapointe. *Jean-Paul Sartre and his Critics : An International Bibliography (1938-1975)*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press, 1975.

Rybalka, Michel, and Michel Contat. *Sartre : Bibliographie 1980-1992*. Paris: CNRS, 1993.

Wilcocks, Robert. *Jean-Paul Sartre : A Bibliography of International Criticism*. Edmonton: University of Alberta Press, 1975.

AUTRES OUVRAGES DE REFERENCE CONSULTES

Bulletin d'informations du Groupe d'Etudes sartriennes, n° 12 (1998), n° 13 (1999), n° 14 (2000).